Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller

Dissertation

der philologisch - historischen
Abteilung der philosophischen
Fakultät der Universität Basel
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Hans Ehinger

aus Basel

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juli 1927

BREITKOPF & HÄRTEL / LEIPZIG
1929

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. K. Nef und Dr. F. Zinkernagel.

Basel, den 6. Juli 1927.

Prof. Dr. P. Häberlin, Dekan.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erscheint gleichzeitig und in unveränderter Form als Heft IX der „Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen“ im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Vorwort

Als merkwürdige Tatsache muß es bezeichnet werden, daß Friedrich Rochlitz, ein einst berühmter Sohn seiner Vaterstadt, in Leipzig noch so wenig Würdigung erfahren hat. Seit des eifrigen Dörffels reichem Anhang zur dritten Auflage von „Für Freunde der Tonkunst" ist kaum etwas Ergiebiges über ihn geschrieben worden.

Nicht nur als Befreundeter Goethes — an sich schon ein Grund sich mit ihm zu befassen — auch sonst sind genügend Gründe vorhanden, seine Stellung einmal klarzulegen. Seine einst überragende Bedeutung als Musikschriftsteller, kaum weniger seine Bedeutung als Musikästhetiker, zwingen dazu. Beide zu beleuchten war das vornehmste Ziel der vorliegenden Arbeit. Kaum weniger wichtig aber war es auch, Rochlitz als Historiker den Platz eines Popularhistorikers zuzuweisen.

Das einleitende Kapitel über Leben und Beziehungen mußte als Grundlage — da man bei Rochlitz, aus eben besagten Gründen, nicht mehr voraussetzen darf, als das, was in Riemanns Musiklexikon steht — geboten werden, um darauf das Nachfolgende aufbauen zu können. Es erweiterte sich von selbst, da sich bei den Vorstudien dieser Arbeit eine Zusammenstellung alles dessen, was an biographischem Material sich in den gedruckten Schriften von Rochlitz findet, leicht möglich war.

Nur diese Quellen sind für diese ganze Arbeit berücksichtigt worden, alles übrige muß Leipziger Kreisen überlassen werden. Auf die wenigen gedruckten Kompositionen von Rochlitz einzugehen, lohnte sich nicht; eine Durchsicht bestätigte das nicht eben milde Urteil Dörffels, der sonst in jeder Weise für Rochlitz eintritt.

Die belletristischen Schriften schlossen sich dem Rahmen dieser Arbeit von selbst aus.

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort III
Leben und Beziehungen 1
Das Leben 2
Die Beziehungen 11
Die Werke 21
Zwei Jugendschriften 21
Rochlitz und die Allgemeine musikalische Zeitung 24
Für Freunde der Tonkunst 37
Sammlung vorzüglicher Gesangstücke 49
Rochlitz als Historiker 54
Rochlitz' Einstellung zu den einzelnen Komponisten 64
Rochlitz' kritische Tätigkeit 83
Rochlitz als Musikästhetiker 96
Anhänge 111
Anhang I (zu S. 10) 111
Anhang II (zu S. 34) 111
Anhang III (zu S. 37) 112
Anhang IV (zu S. 49) 121
Anhang V (zu S. 50) 124
Anhang VI (zu S. 62) 126
Anmerkungen 128
Quellenverzeichnis 139
Namenregister 140

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546714_0162

Leben und Beziehungen.

Vorbemerkung.

Ihre Berechtigung innerhalb dieser Arbeit hat die folgende kurze Biographie aus doppeltem Grund:

Einmal ist Rochlitz eine Persönlichkeit, deren Leben zu kennen nicht verlangt und nicht vorausgesetzt werden darf; es zu kennen ist aber eine unbedingte Notwendigkeit zum Verständnis der nachfolgenden Ausführung — wie man wohl bei der Großzahl schaffender Menschen eine richtige Einstellung zu ihrer Arbeit viel leichter gewinnt, wenn man ihren Werdegang kennt.

Dann auch ist die einzige der biographischen Skizzen über Rochlitz — seine eigentliche Biographie ist noch nicht geschrieben — die vom hier angewandten Gesichtspunkt ausgeht, diejenige Dörffels im Anhang der dritten Auflage von „Für Freunde der Tonkunst", nicht ohne weiteres zugänglich, abgesehen davon, daß sie — über 50 Jahre alt — unserer Zeit kaum mehr entspricht.

Endlich sind in der vorliegenden Arbeit möglichst vollständig diejenigen Daten und Ereignisse, die sich aus seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten herauslesen lassen, zusammengestellt, die einem zukünftigen Biographen von Nutzen sein können.

Weniger also seine eigene Persönlichkeit, viel mehr dagegen die Spiegelung anderer in seiner Persönlichkeit, machte uns die Ausarbeitung seiner Biographie verlangenswert. Es wird Aufgabe Leipziger Forscher sein, denen einzig alle Mittel offen stehen — seine Briefe vor allem, sein handschriftlicher Nachlaß, seine frühern schwer zugänglichen Schriften — diesen Wunsch zu erfüllen. Es wird sich reichlich lohnen, wie Biedermanns Herausgabe des Briefwechsels zwischen Goethe und Rochlitz und Rychnovskys Herausgabe des Briefwechsels zwischen Spohr und Rochlitz, die doch nur einen kleinen, freilich bedeutsamen Teilausschnitt ausmachen, zeigen (Anm. 1).

Nach Möglichkeit soll hier Rochlitz' eigener Forderung, wonach eine Biographie Bericht über „Bildung", „Tätigkeit" und „Leben" enthalten müsse, (2) nachgelebt werden.

Unliebsam, doch notwendig, ergab sich eine Zweiteilung dieses Abschnittes — Leben und Beziehungen, die doch sonst kaum zu trennen sind, mußten gesondert dargestellt werden, aus dem einfachen Grunde, weil in zahlreichen Fällen vorläufig gar nicht nachzuweisen ist, wann zum ersten Male Rochlitz mit der oder jener Persönlichkeit in engeren Kontakt gekommen ist.

Das Leben.

Johann Friedrich Rochlitz ist in Leipzig geboren, am 12. Februar 1769, als zweiter von drei Söhnen (3). Seine Eltern waren einfache Bürgersleute, der Vater, dem er große Ehrerbietung entgegenbrachte, war Schneider. Die Mutter liebte er. Sie war eine anspruchslose, doch geistig und sittlich gebildete Frau. Von ihr erhielt er die frühesten Eindrücke von der Musik, da sie ihm die ersten Volksmelodien beibrachte. Auf der Thomasschule erwies er sich bald als Musterschüler. Dieser Umstand, zusammen mit seiner schönen Sopranstimme, verschaffte ihm, besonders auf Betreiben von Doles, dem damaligen Thomaskantor, schon mit 13 Jahren eine Freistelle im Alumneum daselbst. Lassen wir ihn selber das Musiktreiben der damaligen Thomaner schildern: „Die Thomaner, die .... meistens sich selber überlassen sind, hatten sonst für diese Gattung von Musik (Choral- und Motettengesang) einen gewissen Gemeingeist, sie setzten ihre Ehre darein, sie gefielen sich selbst darin, und die Obern hielten, ohne daß die Lehrer sich um das Detail zu kümmern brauchten, in dieser Absicht über einer unverbrüchlichen Ordnung, und führten .... ein strenges Regiment. Sie selbst .... bildeten in allen solchen zur inneren Ordnung gehörigen Dingen, ein Corps für sich, das auf Ehre hielt, und eben darum den Untern, die größtenteils roh von kleinern Städten und Dörfern kommen, schon von selbst imponierte.“ Jene hätten auf diese geachtet und eine strenge Disziplin habe geherrscht, wobei die Obern es für Ehrensache hielten, daß alles gut ging; es gab ein eigentliches „Princip der Ehre“, einen „Esprit de corps“, der alle Mitglieder erst zu einem wahren Ganzen überall vereinigte. Rochlitz würde, so heißt es endlich, sehr bedauern, wenn, wie es den Anschein habe, dieser Geist verschwinden sollte (4).

In diese Zeit fällt die erste Bekanntschaft mit Bach, der ihm freilich damals noch wenig zusagte, wie er selbst gelegentlich erzählt, dessen Geist ihm völlig fremd war, ja, den er beinahe verabscheute, und bei dessen Werken er froh war, wenn er die richtigen Noten traf, ohne daß es ihn danach verlangte, tiefer in dieses Rätselwesen einzudringen (5). Daneben lernte er — meist autodidaktisch — das Klavier- und Orgelspiel und brachte es so weit, daß er nicht selten den Organisten der Thomaskirche, Görner, vertreten konnte. Als Jüngling genoß er bei Doles Kompositions- und Kontrapunktunterricht, komponierte Lieder, Chorarien, Klaviersachen, insbesondere aber Kirchliches, das ihm ja,

bei der Musikpflege an der Thomasschule, besonders nahe gerückt worden war, Kantaten, zu denen er die Texte selber schrieb. Die Aufführungen derselben, unter fremden Verfassernamen, wurden ihm zu großen Eindrücken, besonders, wenn er die Solopartie selber sang. Einen Höhepunkt seines Jünglingslebens bedeutete ihm insbesondere die Aufführung seiner Kantate „Die Vollendung des Erlösers" am Himmelfahrtstag des Jahres 1786, die unter dem Namen Leopold Kozeluch tiefen Eindruck machte. — Sonst mag diese Zeit — er deutet es selber an — oft recht hart gewesen sein; doch hatte er gleichzeitig das Gefühl, gereift aus dieser Schulung herausgetreten zu sein. Schon vor dem Abschluß fochten ihn schwere innere Kämpfe an: Musik oder Wissenschaft? Kantor Doles oder Rektor Fischer? Der eine wie der andere Mensch zogen ihn an, für beider Fächer verspürte er Begabung und Berufung.

Als er sich endlich für die Wissenschaft entschieden hatte, da mag es nach langer, reiflicher Überlegung geschehen sein. Die Gründe waren verschiedener Art. Mehr äußerer Natur das Verlangen seines Vaters, daß er das Theologiestudium ergreife (6). Doch zwingend war dies väterliche Gebot nicht. Hätte Rochlitz starken innern Drang, schöpferischen Drang auf musikalischem Gebiet verspürt, er hätte ihm nicht widerstehen können. Wohl fühlte er sich hingezogen zu dieser Kunst, sehr stark sogar: doch mehr in rezeptivem als in produktivem Sinne. Daß sein Tatendrang einem andern Kunstgebiet zugeneigt war, scheint er damals noch nicht klar gesehen zu haben.

Geben wir ihm selbst das Wort, sich über seinen damaligen Seelenzustand auszusprechen. In seiner kurzen Autobiographie in Gerbers „Neuem Lexikon" (7) schreibt er, Mozarts Besuch in Leipzig habe nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht. „Durch sein Klavierspiel, und bald darauf, durch nähere Bekanntschaft, vornehmlich mit Händels, Haydns und Mozarts größten Werken, ging mir eigentlich erst der Verstand für das innere, geheimere Wesen der Tonkunst einigermaßen auf. Die vielfältige Betrachtung solcher Werke, und das Leben in den Ideen und Gefühlen, welche sie anregten, versenkten mich in dunkles Brüten, in trübes Sinnen, ein stetiges Sehnen, das an meinem Geiste und Körper zehrte, da ich, in eine andere Laufbahn gedrängt, mir nicht durch eigene Arbeit in der Kunst Luft machen, und selbst das Studium und den Genuß der Werke Anderer mir nur wie halb verpönt, von meinen Obliegenheiten ablockend, und mit spärlichen Resten von Zeit und Kraft verstatten durfte."

Auch als er endlich den Weg der Wissenschaft gewählt hatte, fand er, abgesehen von seiner unterdrückten Neigung zur Kunst, in der Theologie keine völlige Befriedigung. Weiter führte er ein Doppelleben: Theologie untertags, nachts aber fesselten ihn die alten Sprachen. Dazu kam, daß er sich entschlossen hatte, der Musik völlig zu entsagen, um endlich wenigstens aus diesem Zwiespalt herauszukommen. Er ging so weit, daß er sein Klavier und seine Noten verkaufte.

Zwei Jahre nun studierte er, sah sich aber gezwungen nach deren Verlauf, wohl weil es ihm an Mitteln gebrach, eine Hauslehrerstelle anzunehmen. 1791 ging er zum Landkammerrat Oehler, einem Fabrikherrn in Krimmitschau (8). Anderthalb Jahre verbrachte er daselbst — die einzige längere Abwesenheit von Leipzig übrigens — doch auch hier scheint er, nach einigen resignierten Andeutungen zu schließen, nicht das gefunden zu haben, was er gesucht. Zu Michaelis 1792 kehrte er zurück, mittellos wie er gegangen und zudem krank. In diese Zeit, vielleicht auch schon früher, scheint der Tod seines Vaters gefallen zu sein, der ihn, wenn er ihn auch nicht niederschlug, so doch recht stark berührt haben mag.

Von neuem nimmt er das Theologiestudium auf, bringt es sogar zu einigen erfolgreichen Predigten in den Hauptkirchen von Leipzig. Die Erkenntnis aber, daß er es — wohl mehr seiner gesellschaftlichen Stellung, als eigenen Unvermögens wegen — nicht weiter als bis zu einem achtbaren Landpfarrer bringen könnte, bewirkte seinen endgültigen Verzicht auf diese Laufbahn und festigte den Entschluß, sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Noch machte er einen Versuch, als Lehrer an das Gymnasium von Weimar zu kommen; als dieser fehlschlug, hatte er seinen Weg gefunden.

Das Kantstudium scheint hierbei von großem Einfluß auf ihn gewesen zu sein. Wenigstens glaubte er selber daran: das theoretische Sichauseinandersetzen mit der Kunst habe ihn ihr wieder näher gebracht, schreibt er in seiner Selbstbiographie in Gerbers Lexikon. Die Frucht dieser Studien waren zwei kritische Untersuchungen: „Einige Ideen über die Anwendung des guten Geschmackes auf die religiösen Versammlungshäuser der Christen“ und „Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie“.

Auch äußerlich wendete sich seine Lage nunmehr dem Bessern zu: er wird Mitarbeiter zahlreicher Zeitschriften, die sein Schreiben zu schätzen wußten, was aus der guten Bezahlung hervorgeht — nicht unter 10 Thaler der Bogen, wie er selber einmal zu berichten weiß. So war er denn bald finanziell unabhängig, hatte sich eine gesicherte Stellung erworben, ohne dabei irgend ein ständiges Amt versehen zu müssen. So blieb es für sein ganzes Leben (9).

Man kann nicht sagen, daß er es als Kind und Jüngling besonders leicht gehabt habe. Litt er auch kaum je Not, so war doch seine Jugend oft recht hart. Die innern Kämpfe, starke Zweifel über den Schwerpunkt seiner Begabung, werden ihm manche bittere Stunde bereitet haben, je älter er wurde desto mehr. Die Klippe hat sein gesunder Geist überwunden. Alsbald auch sollte ihm ein gutgesinntes Schicksal einen Wirkungskreis eröffnen, in dem er alle seine Kräfte sich ausleben lassen konnte. 1798 gründete er zusammen mit dem Verlage Breitkopf & Härtel die „Allgemeine musikalische Zeitung“, die er zu ungeahnter Bedeutung brachte, ja, durch die er geradezu in den Mittelpunkt der damaligen musikalischen Welt gestellt wurde. Darüber an anderm Ort.

Aber auch als Schriftsteller hatte er nicht viel später einen achtbaren Erfolg, als im Jahre 1800 sein Lustspiel „Es ist die Rechte nicht", am 12. Februar — übrigens dem Tage seines Geburtstages — von Goethe in Weimar mit Beifall aufgeführt wurde. Drei weitere Stücke folgten am selben Ort innerhalb weniger Jahre.

Nicht nur war er nunmehr in gesicherter Stellung, sondern auch bekannt, ja beinahe berühmt.

In diese Zeit fällt auch seine Verlobung mit einer gewissen Therese aus dem Winkel, deren Vater freilich dem um die Hand seiner Tochter sich bewerbenden Schriftsteller anfänglich skeptisch gegenüber trat. Die persönliche Bekanntschaft aber hob allen Zweifel, und als Rochlitz sich zudem durch Vermittlung Goethes den Titel eines herzoglichen sächsischen Rates erworben hatte, hätte einer Hochzeit nichts mehr entgegen sein können. Inzwischen scheint jedoch der Vater der Braut gestorben zu sein und, diese verlangte nunmehr, daß ihre Mutter nach der Heirat mit ihnen zusammen wohne. Dasselbe aber hatte Rochlitz mit seiner eigenen Mutter vor, und da beide einsahen, daß ein Zusammenleben beider Mütter unmöglich wäre, keines von beiden aber nachgeben wollte, so ging das Verlöbnis in Frieden auseinander. Sicherlich eine merkwürdige Begebenheit im sonst so einfach verlaufende Leben Rochlitz' (10).

Etwas später wurde ihm wieder ein literarischer Erfolg zuteil. In einem Briefe an Goethe vom 15. Oktober 1808 schreibt Rochlitz von einer Übersetzung der Sophokleischen „Antigone" und ersucht Goethe sie in Weimar, aufzuführen. Doch „um Eins bitte ich Ew. Excellenz noch: daß, wenn das Stück aufgeführt wird, niemand ohne Ausnahme, erfahre, woher es sey, bis über die Würkung öffentlich entschieden seyn wird." Und am 23. November desselben Jahres „Ich käme wol selbst, wenn die erste Vorstellung gut aufgenommen worden, zu einer Wiederholung nach Weimar; aber leider haben die Folgen des Krieges mich um den größten Theil meiner Habe gebracht, wovon ich einmal, alt und stumpf, zu leben gedachte: so muß ich mir denn jenes Vergnügen, wie vieles andere, versagen lernen." Wenigstens eine innere Befriedigung ist Rochlitz aber dann doch noch geworden; Goethe schreibt ihm unterm 1. Februar 1809: „Nur mit Wenigem sage ich, daß Antigone Mondtag den 30sten glücklich aufgeführt worden. Der Erfolg war, den ich voraussah. Das Stück hinterließ einen sehr angenehmen erfreulichen Eindruck... Die verständliche Sprache brachte hiebey den größten Vortheil... Über ihre Behandlung selbst wüßte ich auch nur Gutes zu sagen, daß sie zweckmäßig sey, hat die Aufführung bewiesen."

Bald darauf verheiratete sich Rochlitz mit der Freundin seiner Jugend, Henriette Hansen, die den reichen Kaufmann Winkler hatte ehelichen müssen, nun aber Witwe geworden war. Über das Datum der Verheiratung gehen die Angaben der verschiedenen Biographen auseinander; die meisten

verlegen es in das Jahr 1810, Biedermann gibt dagegen den 12. Februar 1809 an, ein Datum, das insofern interessant wäre, als es mit Rochlitz' vierzigstem Geburtstag zusammenfiele. Die Ehe scheint recht harmonisch gewesen zu sein; immerhin kann man in Briefen zwischen den Zeilen lesen, daß es zu gewissen Reibereien gekommen ist, die sich wohl daraus erklären, daß die Frau ein großes Vermögen in die Ehe mitbrachte, während der Mann nur wenig besaß. Rochlitz suchte deshalb nach einem Ausgleich, den er auch, wieder durch Goethes Vermittlung, erwarb: er wurde zum sachsen-weimarischen Hofrat befördert (11). Auch sonst brachte ihm die Ehe unverkennbare Vorteile. Einmal machte sie ihn finanziell völlig unabhängig; was ihm aber kaum weniger wichtig war: er kam dadurch in den Besitz wenigstens eines Teils der bekannten Winklerschen Gemälde und Zeichnungensammlung, die bei ihm sicher in den besten Händen lag (12).

Sein weiteres Leben ist bar großer Ereignisse. Er litt unter den Kriegswirren: „Hier bin ich von der ersten Stunde nach meiner Ankunft an in einen Sumpf des Elends und des Jammers gezogen worden" (13); auch verlor er einen Teil seines Vermögens; es starb ihm 1813 einer seiner Brüder — von allem erholte er sich wieder, war aber stets etwas kränklich: „Muthen sie mir nicht zu, oft und viel zu schreiben: ich arbeite, oder sitze doch mich in ein steifes Alter, und muß mich zurückhalten", schreibt er an Spohr (14). Leipzig hat er nie mehr auf längere Zeit verlassen, doch unternahm er alljährlich kleinere oder größere Reisen, die ihn nach Weimar (15), Berlin, an den Rhein, nach Wien führten. Einige davon sind ihm zu besonderer Bedeutung geworden. Die Wiener Reise vor allem, im Jahre 1822, wo er mit Beethoven, Salieri und andern zusammentraf. Dann die zwei Reisen nach Weimar, mit welcher Stadt er ja schon lange durch Goethe in engem Kontakt gestanden hatte, die erste im Jahre 1832, wo er vor dem großherzoglichen Hof und andern Musikverständigen vier Vorlesungen über die Geschichte der Gesangsmusik in den letzten 300 Jahren hielt, mit illustrierenden Beispielen, mithin im Auszug das bot, was er in seiner „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke" dann ausführlich verarbeitet hat. Die zweite im Jahre 1835, wo er an sechs Abenden sich ähnlich betätigte und wo ihm als dem ältesten Ehrenmitglied der dortigen Liedertafel durch ein großes Festmahl reichliche Ehrung zuteil wurde. 1831 hatte er übrigens das Ritterkreuz des Hausordens zum weißen Falken erhalten.

Das alles waren Lichtblicke in seinem Leben, die aber von häufigen dunklen Schatten unterbrochen wurden. „So ist die Welt!" schreibt er nach einer großen Enttäuschung an Spohr (16). „Wir müssen erst gestorben seyn, wenn sie sich einmüthig zu unseren Gunsten vereinigen soll! so lange wir leben, gönnt sie uns nicht die Freude, ihr — Freude gemacht zu haben! Unter diesen Umständen gehört schon etwas Tüchtiges dazu, nicht abzulassen, und unverrückt der Welt zu leisten, was man irgend vermag. So ist es mir mein ganzes

Leben hindurch gegangen: jetzt aber, ich gestehe es, fange ich fast an, müde zu werden und mich von allem Öffentlichen zurückzuziehen."

Im März 1834 traf ihn ein besonders harter Schlag: der Tod seiner Frau. Es sind nicht viele Worte, die er Spohr gegenüber äußert, doch Worte, die aus tiefem Herzen kommen. Von nun an pflegte ihn eine gewisse Franziska Kübler, „vormals die Gesellschafterin seiner Frau ..... ein höchst achtbares Frauenzimmer" (17).

Als Theologe hatte er seine geistige Laufbahn begonnen, als Theologe sollte er sie auch beenden. Er begann mit der Herausgabe der „Heiligen Schriften des Neuen Testaments". Seit 1830 hatte er vom Leipziger Stadtrat den Auftrag erhalten, ein neues Gesangbuch, den textlichen wie den musikalischen Teil, herauszugeben. Dessen Erscheinen sollte er nicht mehr erleben.

Hatte er zeitlebens unter seiner etwas schwachen Konstitution zu leiden gehabt, so mehrten sich die Übel mit den Jahren, ohne ihn freilich in seiner nimmermüden Arbeitskraft stark behindern zu können. Der Winter 1835/36 war für ihn besonders hart, wie wir aus seinen Briefen an Spohr deutlich herauslesen können. Allzugerne wäre er nach Kassel zur Erstaufführung des Spohrschen Oratoriums „Jesu letzte Leidenstunde", zu dem Rochlitz den Text geschrieben hatte, gefahren. Ein heftiges Fußgichtleiden hinderte ihn aber daran. Kaum wieder hergestellt, fuhr er alsbald über Weimar nach Kassel um seinen Freund Spohr wenigstens jetzt wieder einmal sehen zu können. Es waren glückliche Stunden für die beiden.

Wohl jeden Winter werden sich seine körperlichen Übel gemehrt haben: doch wie gesagt, seiner Arbeitskraft konnten sie nichts anhaben. Erst 1838 bis 1840, also als Siebzigjähriger, gab er seine „Sammlung vorzüglicher Gesangstücke" heraus und noch in seinem Todesjahr, im September 1842, also wenige Wochen vor seinem Tod, übersandte er Spohr einen Oratorientext, den er ihm zum Andenken übermacht, wohl fühlend, daß er nicht mehr lange zu leben habe. Nach vierwöchentlichem Krankenlager ist er denn auch an einem Nervenfieber am 16. Dezember ruhig und gefaßt gestorben.

Seine äußere Gestalt hat uns wohl am treffendsten Carus geschildert (18). Er hatte Rochlitz in Leipzig in der Zeit nach 1795 gesehen. Er schreibt bei der Aufzählung bedeutender Männer, die in seinen Knabenjahren ihm Eindruck gemacht hatten: „Sein ganzes Äußeres schien noch einer früheren Periode anzugehören: ich erinnere mich, ihn immer noch in kurzen Beinkleidern, weißen Strümpfen und Schuhen mit großen silbernen Schnallen, sowie in gepudertem Haar gesehen zu haben. Übrigens war er von langer schmächtiger Statur, feiner, gemüthlicher Gesichtsbildung und freundlichem, durchaus gehaltenem Wesen." Der in Biedermanns Briefwechsel mit Goethe abgedruckte Stich nach einem Gemälde von Veit Schnorr von Carolsfeld zeigt ihn mit hoher Stirn, scharfer langer Nase, klar und doch gütig blickenden

Augen und einem eher weich geformten Kinn — eine leise Verwandtschaft mit Lessing, dem großen literarischen Kritiker, ist unverkennbar.

Sein Leben ging in denkbar einfachsten Bahnen. Von rechtschaffenen Eltern tüchtig erzogen, in der Schule ein Musterschüler, als Student strebsam, mußte er sein Ziel, wenn er es auch zunächst am falschen Orte suchte, mit unbedingter Sicherheit erreichen.

Leipzig, in der mittleren Zeit seines Lebens nach eigenen Angaben eine Stadt von 34—35 000 Einwohnern, war der fruchtbare Boden. Nicht Großstadt, die zerstreute, nicht Kleinstadt, die beengte, bot sie genügend Möglichkeiten und stand zudem am Anfang einer großen Entwicklung.

In musikalischer Hinsicht baute sie auf Bachs stärkstens wirkendes Werk auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Das Gewandhaus hatte eben begonnen den Grundstein zu seinem Ruhm zu legen, dessen Ausbreitung Rochlitz zu einem guten Stück miterlebte und auch tätig unterstützte. Fehlte ein ständiges Theater, so fehlte es doch nicht, wenigstens zuweilen, an tüchtigen Truppen. Auch die Gründung von Singvereinen, ja die eines ständigen Quartettes fällt in Rochlitz' Wirkungs- (nicht nur Lebens-)zeit.

Im großen Musikleben war es Kommen und Siegen der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, die in diese Zeit fallen; daneben die Bach- und Händelrenaissance; aber auch schon die Zeit der ersten Romantiker, Spohr und Weber. Andererseits der Niedergang der Italiener, die Abwehr gegen sie in Deutschland.

In der großen Welt aber war es die Zeit der französischen Revolution, Napoleons und seiner großen Kriege, eine Zeit also, die nur mit wenigen verglichen werden kann. Eine Zeit, in der es wohl nicht immer schön und angenehm, doch stets in starker innerer Spannung sich leben ließ. —

Ein eigener kleiner Abschnitt sei Rochlitz' Verhältnis zum Leipziger Gewandhaus gewidmet.

Schon von Anbeginn seiner kritischen Tätigkeit — eigentlich überflüssig es zu bemerken — ist Rochlitz mit ganzer Kraft für dieses Institut eingetreten. Aus begreiflichen Gründen: war es doch die einzige Instrumentalkonzertstätte Leipzigs großen Formats, die sich einen Namen weit über die Grenzen der Stadt hinaus gemacht hatte und die größtdenkbaren Möglichkeiten bot, die auszuwerten einen tätigen Mann wie Rochlitz reizen mußte. So lesen wir z. B. in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (19), daß es Leipzig nach des Referenten Meinung zu großem Nachteil gereiche, daß fremde Virtuosen im Gewandhaussaal nicht auftreten dürften, es sei denn in den wöchentlichen Konzerten, innerhalb denen ihnen aber die Entschädigung zu gering sei. Das habe natürlich zur Folge, daß gute Virtuosen gar nicht mehr nach Leipzig kämen, so daß hier ein vermittelnder Ausweg unbedingt müsse gefunden werden. Kaum ein Jahr später freut er sich dann darüber, daß die Sache in-

sofern bereinigt sei, als der Saal den Künstlern ohne Vergütung überlassen werde, wenn sie zuvor in einem öffentlichen Konzert aufgetreten seien (20). Schwer auch liegen ihm gewisse Mißzustände auf dem Herzen, die er nicht umhin kann, öffentlich in seiner Zeitung zu rügen: „Es bedürfte dazu (nämlich sie zu beseitigen) weiter gar nichts, als daß die Theilnehmenden freywillig Verzicht leisteten auf auszustreuende Freybillets und auf den Einlaß des Schweifes (von Kindern, Aufsehern derselben, Kommis der Handlungen usw.) der sich noch überdies von ihrem Namen hereinziehen läßt“ (21).

Gelegenheit zu aktiver Tätigkeit bot sich ihm in vermehrtem Maße als er in das Direktorium gewählt wurde. „Von den Herren, welche nächst Limburger nach und nach in die Direction eintraten, berichtet Dörffel in seiner Geschichte der Gewandhausconcerte, der wir für das Folgende manches verdanken, ist in der Musikwelt Friedrich Rochlitz der bekannteste geworden. Derselbe begann seine Wirksamkeit als Mitglied der Direction im Jahre 1805“ (22).

Wenn Dörffel über den 1801 verstorbenen Bürgermeister Müller schreibt: „Müller war die Seele des Concertes gewesen: er ordnete die Programme oft selbst an, sah die zu druckenden Concertzettel durch, corrigierte den italienischen Text selbst und wohnte den Concertabenden fast immer bei,“ so dürfen wir diese Worte wohl ziemlich genau auch auf Rochlitz beziehen, der damit gleichsam der Nachfolger Müllers geworden wäre (23).

Über seine Absicht bei der Zusammenstellung der Programme äußerte sich Rochlitz einmal: „sie sind auch für diesen Winter so gewählt, daß, historisch, ästhetisch und technisch angesehen, gewissermaßen ein Ganzes, ein Cyklus herauskomme . . .“, so daß also jedermanns Interesse geweckt werden müsse (24).

Am 18. Oktober 1814, dem Jahrestag der Schlacht bei Leipzig, fand nach den Kriegswirren — der Gewandhaussaal war als Lazarett benützt worden — zum ersten Mal wieder ein Konzert, gedacht als Dankkonzert für die überstandene Gefahr, statt. In seinem Berichte (25) sagt Rochlitz, daß das Programm von ihm selbst zusammengestellt worden sei. Er habe sich bemüht in Anbetracht der Umstände möglichst passendes zu bieten und besonders von nur äußerlichem abzusehen. Das Programm lautet:

Mozart	Sinfonie D-dur (ohne Menuett)
Mozart	Zuflucht zu Gott (Motette)
Beethoven	Zur Erinnerung an die Entschlafenen (Trauermarsch aus der Eroica)
Palestrina	Salvum fac populum
Händel	Triumphchor (aus dem Messias)
Luther	Erhalt uns Frieden gnädiglich Dem Erhalter unsrer Geliebten (Ode nach Klopstock)
Händel	Schlußchöre (aus dem Messias)

Nach unsern Begriffen ein reichlich buntes Programm, doch gut der Absicht und dem Geschmack der Zeit angepaßt.

Feinsinnig dann ein anderes, ebenfalls von Rochlitz zusammengestelltes Programm anläßlich der 50jährigen Jubelfeier des Gewandhaus-Konzertinstitutes, die am 24. November 1831 stattfand. „Rochlitz hatte dazu den Doppelchor für Männerstimmen „Haltet Frau Musica in Ehren“ ... eigens für die Feier componiert“, berichtet Dörffel (26). Dieser Chor machte den Eingang des Programmes, das in der Folge sehr geschickt so angeordnet war, daß sich die Lieblingsstücke des Konzertpublikums aus jedem der vergangenen fünf Jahrzehnte folgten:

		1. Teil.
1. Jahrzehnt	Gluck	Ouverture zur Iphigenie in Aulis
2. „	J. Haydn	Rezitativ und Arie „Oh come il core“
3. „	Mozart	Klavierkonzert d-moll
		Erstes Finale aus dem Don Giovanni
		2. Teil.
4. Jahrzehnt	Beethoven	Ouverture zur Leonore
5. „	C. M. v. Weber	Erstes Finale aus dem Oberon

Zum Schluß für diese Gelegenheit komponierte Gesänge von Pohlenz, Matthäi und C. G. Müller.

Noch bezeichnender für seine Tätigkeit aber ist folgende Stelle aus einem Brief an Spohr (27): „Mendelssohn ist bei uns. Er trat in der Gesellschaft mit ebenso viel Klugheit, als ernster und doch freundlicher Haltung auf. Wie billig, kommen wir ihm möglichst entgegen und erleichtern ihm, was sich erleichtern läßt. Schon habe ich mit ihm den Plan zu allen 20 Concerten entworfen: Nicht nur durch die Ausführung, sondern auch durch die Wahl des Auszuführenden soll und wird das Institut höher gehoben werden als es jemals gewesen ist. Ich sehe der Eröffnung mit vieler Freude entgegen; : . . .“

Man darf wohl sagen, daß einer, der mit einem Mendelssohn das Konzertprogramm eines ganzen Winters durchzusprechen hat, großes Vertrauen von seiten seiner Kollegen besitzt. Diese müssen das Gefühl haben, in ihm einen Fachmann zu besitzen, der nicht nur der Tradition zu dienen versteht, sondern auch sonst über nicht geringe Erfahrung und Kenntnis verfügt.

All dies zusammen beleuchtet wohl zur Genüge die prominente Stellung, die Rochlitz innerhalb der Konzertdirektion des Gewandhauses innegehabt hat, und gleichzeitig im allgemeinen seine Stellung im Leipziger Musikleben, dessen Mittelpunkt doch die Gewandhauskonzerte ausmachten, und es wird wohl mehr als pietätvolles Lobreden gewesen sein, was ihm die Konzertdirektion bei seinem Ableben als Nachruf gewidmet hat (s. Anhang I).

Einen hübschen Zusatz zu alledem gibt uns Dörffel: „Noch über seinen Tod hinaus hatte Rochlitz die Interessen der Direction wahrgenommen. Er hatte ihr testamentarisch ein Vermächtnis von 150 Thalern hinterlassen. Man freute sich aufrichtig darüber, weil es das erste derartige Vorkommnis war — nicht so wohl der Summe selbst, als der freundlichen Gesinnung, die sie bestimmt hatte.“ Auch das ein kleiner Beweis, wie sehr Rochlitz Leipzigs große Konzertinstitution am Herzen lag.

Die Beziehungen.

Zwei Persönlichkeiten — wir haben es bereits gesehen — sind es, die im Leben des jungen Rochlitz eine bedeutsame Rolle gespielt haben: Kantor Doles und Rektor Fischer, der Musiker und der Philologe. Der Schule entwachsen wandte er sich zunächst, nicht ganz aus eigenem Antrieb, einem dritten Fache zu, entsagte dem einen ganz, trieb das andere nur insgeheim. Als er endlich über seine Bestimmung sich völlig klar geworden war, sah er ein, daß ihm das dritte, nicht ganz wie er es sich in der Jugend gedacht — mehr theoretisch denn praktisch — am nächsten stand. Trotzdem ist es selbstverständlich, daß er auch fernerhin sowohl der Theologie — umgesetzt auf das Gebiet der Kirchenmusik, ja in den letzten Jahren ganz sich ihr wieder zuwendend — wie auch der Philologie — besonders auch als Übersetzer — sich nicht völlig entziehen konnte. Die stark auf den Verstand gerichtete Unterrichtsmethode Fischers mag ihm sicherlich als Forscher und Kritiker sehr zustatten gekommen sein.

Für den Jüngling und den reifenden Mann war besonders eine Persönlichkeit von entscheidendem Einfluß: Mozart, der im Jahre 1789 sich einige Zeit in Leipzig aufhielt. Er sei oft um ihn gewesen und Mozart habe ihn gerne um sich gesehen, berichtet uns Rochlitz wiederholt nicht ohne Stolz, den wir ihm gut nachfühlen können (28). Man denke sich, was für einen Eindruck dem Zwanzigjährigen die Gestalt eines Mozarts in seiner reifsten Zeit machen mußte! Ihm, so erkannte er später, verdanke er eigentlich erst die tiefere Einsicht in die Musik; wäre Rochlitz ein musikalisch produktiver Mensch gewesen, so hätte Mozart den Sinn für das Schaffen in ihm wecken müssen. Dies war nicht der Fall, und Mozart vielleicht gerade war es, der ihn, wenn auch zunächst unbewußt, vom Gegenteil überzeugte. Der allgemeine, rein menschliche Eindruck war aber deshalb nicht geringer. „Hieran schloß sich die lebhafteste, einmüthigste Bitte, Mozart möchte auch uns diesen Genuß gönnen (auf der Orgel zu phantasieren); und er erfüllte sie den folgenden Nachmittag zu St. Thomas: eine der schönsten Erinnerungen meines ganzen Lebens!“ weiß Rochlitz zu berichten (29). Von entscheidendem Einfluß war wohl auch die Begeisterung Mozarts für die Motetten Bachs, die er, nach Rochlitz' Bericht erst in Leipzig kennen gelernt hatte, und von denen er nicht abließ, bis er

sie auf das genaueste studiert hatte. Rochlitz wäre vielleicht nicht der rückhaltlose Bachprophet geworden, ohne das Vorbild Mozarts.

Der leitende Stern in seinem Leben aber war und blieb Goethe. Wie er mit ihm in Beziehung kam, ist nicht ganz sicher gestellt. Wir wissen, daß 1800 sein Lustspiel „Es ist die Rechte nicht" von Goethe in Weimar aufgeführt worden ist. Wie es aber zu dieser Aufführung kam, ob Goethe sie aus eigenem Antrieb unternahm, oder ob ihn Rochlitz dazu aufforderte, ist unbekannt. Briefe haben sich offenbar erst aus der Zeit nach 1800 erhalten (30). Diese Briefe nun sind vom schönsten, was wir von Rochlitz überhaupt besitzen. Seine ungeheure Verehrung für den großen Dichter tut sich beinahe aus jeder einzelnen Zeile kund; immer wieder wird betont, daß er ohne Goethes Freundschaft niemals das hätte werden können, was er geworden. Goethe seinerseits schätzte Rochlitz als Menschen ebenso sehr wie als Wissenschaftler und Schriftsteller. Wenn er Rochlitz oft lange Zeit mit einer Antwort warten ließ, so war der Grund sicher weniger Gleichgültigkeit denn allzu große Inanspruchnahme. Trotzdem leidet Rochlitz darunter und fleht Goethe nicht selten geradezu an, wieder von sich hören zu lassen, und ist froh auch über das kleinste Lebenszeichen; ja in spätern Jahren äußerte er sich zuweilen Dritten gegenüber fast nörgelnd kritisch (31), obwohl es Goethe sicher nicht an Anerkennung, ja tätiger Unterstützung fehlen ließ: einmal — wir haben es bereits gesehen — hatte er eine ganze Anzahl von Rochlitzschen Stücken in Weimar aufgeführt oder doch ihre Aufführung bewirkt, hat über die „Allgemeine musikalische Zeitung" geschrieben (32), als Rochlitz ihn darum bat, hat ihm den Rats- wie den Hofratstitel vermittelt und ihn bei seinen wiederholten Besuchen in Weimar nicht wenig geehrt, ihn sogar beim Hof und in der Gesellschaft bestens eingeführt. Diese Tage bildeten denn auch unbedingte Höhepunkte in Rochlitz' Leben. Ein Briefausschnitt beleuchtet dies wohl am besten. Unter dem 24. Dezember 1813 schreibt er: „Hochwohlgeborener, Hochzuverehrender Herr geheimer Rat! Ew. Excellens sage ich nochmals von Grund des Herzens Dank für alle die viele Güte, die Sie mir und den Meinen in Weimar bewiesen haben. Wahrlich, Sie haben mich recht eigentlich erquickt, meinen gebeugten Sinn neu gehoben, mich für Leiden und Wirksamkeit, wie sie mich hier erwarteten, gestärkt und mir für den ganzen Rest meines Lebens viele überaus schöne Erinnerungen gegeben. Das Schicksal hat mich mit manchem großen Manne zusammengebracht: aber nie — nie hat Einer auf mich eine Würkung gemacht, die sich, ich will noch gar nicht sagen, im Grade, sondern auch nur in der Gattung, mit der vergleichen ließ, welche ich durch Sie empfunden .... Wie dem aber sey, eines bleibt gewiß: so lange ich lebe, gehöre ich in einem Sinne Ihnen an, wie nur irgend Einer ...."

Ganz eigentümlich, doch nicht unbegreiflich, erscheint uns dieses Verfallensein Rochlitzens an Goethe. Doch auch dieser unterließ es nicht, seine Hoch-

achtung zu bezeugen. Im Antwortschreiben auf obigen Brief lesen wir (33): „Wenn ich bey Ihrem Besuche, mein Werthester, etwas zu erinnern habe, so ist es, daß er nicht lange genug dauerte. Auch das Zusammenseyn hat seine Jahreszeiten, deren eine sich aus der andern entwickelt. Lassen sie diese schönen kurzen Tage auch in der Entfernung Frucht tragen .... Erhalte Sie ihr guter Geist über der Woge des Augenblickes, gedencken Sie meiner in Liebe und bleiben Sie überzeugt daß ich ihre schöne Persönlichkeit rein zu schätzen weiß.“ Der Inhalt der Briefe im ganzen ist sehr verschieden. Wissenschaftliche Probleme wechseln mit künstlerischen, wobei die Musik aus begreiflichen Gründen nicht sehr stark in den Vordergrund tritt, die Literatur dagegen eine wichtige Rolle spielt. Am schönsten aber sind die Äußerungen rein nur von Mensch zu Mensch, für die das eben angeführte Beispiel genügen mag.

Nachzutragen ist noch, daß Rochlitz Goethe die einzelnen Bände seines Sammelwerks „Für Freunde der Tonkunst„ gleich nach ihren Erscheinen zukommen ließ, und daß er ihm mit folgenden Worten den ersten Band der „Auswahl des Besten“ widmete: „An Wolfgang Goethe, der mir lebenslang wohl gewollt.“

Die andern fünf Bände sind folgenden Männern gewidmet:

Der zweite „Den Manen Ernst Platners, meines Lehrers.“

Der dritte: „Den Manen Friedrich Heinrich Jacobis, der mich liebte.“

Der vierte „Den Manen Schillers, der mein Bemühen förderte.“

Von Schiller gibt Biedermann einen Brief wieder vom 16. November 1801. Eine Stelle daraus lautet: „Ich hatte bei meinem letzten kurzen Aufenthalt in Leipzig gehofft, Zeit zu gewinnen, um Sie aufzusuchen, und unsere noch so junge Bekanntschaft, die mir sehr angenehm ist, weiter fortzusetzen,“ leider sei er verhindert gewesen.

Den fünften „Den Manen Wielands, der durch Vertrauen mir wohltat“ (34).

Den sechsten „An de la Motte-Fouqué, den Freund“ (35).

Mehr als diese kurzen Worte braucht wohl kaum gesagt zu werden, da sie genügend dartun, was jeder einzelne von diesen Männern für Rochlitz bedeutete.

Schon sehr früh scheint er zu Herder Beziehungen gehabt zu haben. Wir wissen, daß er ihm seine Erstlingsschrift gewidmet hat (36).

Nahe ist ihm auch E. T. A. Hoffmann gestanden. „Ich habe Hoffmann in einer der entscheidentsten, und vielleicht in der besten Periode seines Lebens genau kennen gelernt, sagte er in dessen Lebensbild (37), und wie damals sein Inneres und Äußeres war oder doch sich umgestaltete, das kann man schwerlich von Jemand genauer erfahren: Auch von ihm selbst nicht — wie wunderlich das klinge.“ Das war etwa 1809, als Hoffmann in tiefer Not ganz unver-

mittelt einen Brief an den Redakteur der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ sandte, in dem er sich in höchst origineller Weise anerbot, für die Zeitung zu schreiben, was auch alsogleich angenommen wurde. Die Verbindung war somit hergestellt und erhielt sich lange Zeit, festigte sich besonders, als Hoffmann sich vorübergehend in Leipzig aufhielt. Hier war das Verhältnis wohl das umgekehrte, als bei den meisten der bisher genannten Beziehungen: hier war Rochlitz nicht der passive, sondern, wenn auch mehr in äußerem Sinn, der aktive Teil. Eine Bemerkung von Moos (38) mag dies noch bekräftigen: „Wackenroders Berglinger ist der Vorgänger der Kreislergestalt, zu deren Entstehung vielleicht Friedrich Rochlitz, der Herausgeber der Allgemeinen musikalischen Zeitung, durch seinen brieflichen Hinweis auf Friedemann Bach den unmittelbaren äußeren Anstoß gab“ (39).

Wir sind etwas vorausgeeilt und müssen wieder zurückgreifen, um bei den Persönlichkeiten anzugelangen, die den jungen Rochlitz beeinflußt haben. Zwei sind es, die vor allem nicht vergessen werden dürfen: J. H. Hiller und Schicht. Jener insbesondere ist von bedeutendem Einfluß auf Rochlitz gewesen, Worte großer Dankbarkeit und Hochschätzung sprechen aus jeder Zeile der ihm gewidmeten Biographie (40), die sich auf künstlerische, wie rein menschliche Förderung beziehen. Aber auch Schicht, für Rochlitz weniger ein väterlicher, mehr nur ein älterer, erfahrener Freund, wird ihm in mancher Hinsicht wichtig gewesen sein. Die vieljährige gleichzielige Arbeit in der gleichen Stadt, nur mehr praktisch der eine, mehr theoretisch der andere, hat sie einander nahegebracht.

In eine andere Sphäre gehören die Beziehungen zu Reichardt und Zelter, die sich erst in spätern Jahren, bei gemeinsamer Arbeit enger knüpften. Nicht sehr eng freilich mit Reichardt, dessen Verhältnis zur „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ wir in einem späteren Abschnitt noch zu beleuchten haben. Weit enger dagegen mit Zelter, der einer der treuesten Mitarbeiter des Blattes geworden ist. Aber auch sonst, schon Goethes wegen, war er Rochlitz ein bleibender Freund. „Daß Sie dem lieben, wie seine Mauern kernfesten Zelter so vieles reichlich verdiente Gute nachsagen, erfreut mich innig“, lesen wir in einem Brief an Goethe (41) und der Nekrolog, den er ihm bei seinem Tode widmete, ist voll lauterster Gesinnung (42). „Die folgende Gedenktafel abzufassen, fühle ich mich hierzu erleichtert durch ein vieljähriges, nicht fernes, stets zutrauliches Verhältnis mit dem, welchem sie errichtet wird,“ heißt es einleitend.

Wieder ganz anders sein Verhältnis zu Weber und Spohr, die beide ein beträchtliches Stück jünger als Rochlitz waren. Hier war er der beratende ältere Freund, der stark teilnahm an ihnen und ihrem Werk. Daß er „mit Weber seit dessen fünfzehntem Lebensjahre selbst persönlich bekannt, seit dessen zwanzigstem in vertraulicher Freundschaft“ mit ihm gestanden habe,

erfahren wir aus der Einleitung zum bedeutsamen Aufsatz „Karl Maria von Weber und sein Oberon“ (43). Sehr fein gerade diese Einleitung, wo er sich gegen den Vorwurf der Gleichgültigkeit — er hatte nach Webers Tod sich über ihn nicht öffentlich geäußert — verwahrte, mit der Begründung, daß gerade wegen seiner Freundschaft mit dem Verstorbenen ihm dies unmöglich gewesen sei. Nur wenige Äußerungen sind sonst freilich bekannt über beider Kontakt; es sei nur noch gesagt, daß Weber zeitweilig für die „Allgemeine musikalische Zeitung“ schrieb und andererseits nachgewiesen worden ist (44), daß Rochlitz ihm bei der Arbeit an seinem Künstlerroman wesentlich behilflich war.

Über sein Verhältnis zu Spohr dagegen sind wir ausgezeichnet unterrichtet durch Rychnovskys Herausgabe des Briefwechsels (45); mit einem Hinweis auf diesen Aufsatz können wir uns hier kurz fassen. Es sei nur gesagt, daß sie 1804, als Spohr in Leipzig Konzerte gab, mit einander bekannt wurden. „Bei diesen Quartettpartien lernte ich auch zuerst den Redakteur der musikalischen Zeitung, Hofrath Rochlitz, kennen und blieb seitdem mit ihm in der freundschaftlichsten Verbindung bis zu seinem Tode“, schreibt Spohr in seiner Selbstbiographie (46). Wie schon oft, so können wir hier wohl am schönsten sehen, wie Rochlitz, einmal eines Mannes Freund, ihm Zeit seines Lebens treu ergeben bleibt. Mit Spohr banden ihn ebenso sehr künstlerische, als allgemein menschliche Interessen. So hat er ihm die Oratorientexte „Die letzten Dinge“ und „Jesu letzte Stunde“ geschrieben, aus welchem Anlaß sich natürlich eifrige Diskussionen über diese Musikgattung ergaben, wobei nicht immer eine Meinung herrschte, Rochlitz aber sich zuletzt immer dem Musiker fügte, obwohl auch dieser seinen Vorschlägen nach Möglichkeit nachzukommen suchte. Sehr schön ist dann zu verfolgen, wie Rochlitz diesen gemeinsamen Werken, wie auch andern Spohrs, größtes Interesse entgegenbringt und seinem Freunde gegenüber mit höchstem Lob nicht zurückhält. Nicht weniger schön aber auch, wie er als Mensch dem Menschen gegenüber tritt, ihn tröstet im Schmerz, ihm seine freundschaftliche Hilfe immer und immer wieder anbietet. Und Spohr seinerseits ist kaum zurückhaltender. Ein Höhepunkt für beide bedeutete der Besuch Rochlitz' in Kassel 1835, wo sie sich nach langer Trennung wieder einmal aussprechen konnten. — Schon dieser Briefwechsel allein genügte, um von der Persönlichkeit Rochlitz' den Eindruck edelster Menschlichkeit zu erhalten.

Bevor wir zu den ereignisreichen Wiener Tagen übergehen, sei noch einiges über die Beziehungen zu Beethoven vor dieser Zeit gesagt. Beethoven wurde naturgemäß von den verschiedenen Mitarbeitern der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ sehr verschieden beurteilt. Da er Rochlitz als Redaktor wußte, richtete sich sein Groll über abfällige Kritiken in erster Linie gegen ihn, nicht als Persönlichkeit, sondern eben als Redaktor. Thayer (47)

teilt einen Brief an die Firma Breitkopf & Härtel mit, dem wir folgendes entnehmen: „Empfehlen sie mich gütigst Herrn v. Rochlitz, ich hoffe sein böses Blut gegen mich wird sich etwas verdünnt haben, sagen sie ihm, daß ich gar nicht so unwissend in der ausländischen Litteratur wäre, daß ich nicht wüßte Herr v. Rochlitz habe recht schöne Sachen geschrieben, und sollte ich noch einmal nach Leipzig kommen, so bin ich überzeugt, daß wir gewiß recht gute Freunde seiner Kritik unbeschadet und ohne Eintrag zu thun werden . . . ." Thayer (48) weiß weiter zu berichten, daß, als Friedrich Wieck, der Vater Clara Schumanns, Beethoven besuchte, der erste, von dem gesprochen wurde, als die Rede auf Leipzig kam, Rochlitz war. Dieser seinerseits hätte es gar zu gern gesehen, wenn Beethoven einmal etwas von ihm komponiert hätte: „Übrigens wünschte ich sehr, schreibt er in einem Brief an Haslinger vom 10. September 1822, daß sich der herrliche Beethoven auch einmal durch eines meiner musikalischen Gedichte . . . . zu einer Komposition begeistert fühlte; und zwar vielleicht durch das, eben für ihn, wenn ich nicht irre, am meisten passende der erste Ton. Ich wünsche es nicht aus Eitelkeit, oder sonst in Rücksicht auf mich — als worüber ich längst hinweg bin, sondern weil er da Raum und Stoff für seine reiche Phantasie und große Kunst der Ausmalung fände — Raum und Stoff in Überfluß" (49).

Doch das war bereits nach dem Besuch in Wien, auf den wir nun im folgenden zu sprechen kommen (50).

Von Härtel hatte Rochlitz den Auftrag erhalten, Beethoven anzufragen, ob er nicht geneigt wäre, zu Goethes Faust eine ähnliche Musik zu schreiben, wie zu dessen Egmont (51). Dem Wiener Meister, wie wir gesehen haben, kein Unbekannter, war Rochlitz trotzdem nicht ganz sicher, ob er von ihm wirklich empfangen werde, obwohl Beethoven den Wunsch geäußert hatte, seine Bekanntschaft zu machen. Doch gelang es. „Beethoven schien sich zu freuen, doch war er gestört. Und wär' ich nicht vorbereitet gewesen: sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Äußere, nicht das dicke schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, u. dergl., sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa 50 Jahren, mehr noch kleiner, als mittlerer, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ungefähr, wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerm runderm Gesicht; rothe, gesunde Farbe; unruhige, leuchtende ja bei fixiertem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein, zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frei hingeworfenes Wort: sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen; und zu alledem, was der

Betrachtende hinzubringt und was immer während mit hineinklingt: Das ist der Mann, der Millionen nur Freude bringt — reine, geistige Freude!“ (52).

Man müßte eigentlich den ganzen Brief abdrucken, denn es ist wirklich treffend, wie Rochlitz sein dreimaliges Zusammensein mit Beethoven schildert. Jenes erste Mal endet insofern mit einem Mißton, als Rochlitz plötzlich bemerkte, daß Beethoven auch nicht ein Wort von dem verstehe, was er ihm gutes zu sagen wünschte; das berührte ihn so sehr, daß er entschlossen war, ihn nicht wieder zu sehen. Doch das zweite Mal traf er ihn im Gasthaus und hatte Gelegenheit, ihn in einem Nebenzimmer allein zu sprechen, unter Zuhilfenahme der Schreibtafel. Da sang Beethoven dann das Lob Leipzigs und schimpfte auf Wien. Hier auch unterbreitete Rochlitz ihm den Vorschlag Härtels, der Beethoven sehr gefiel, den er aber aufschieben mußte, da er gerade mit drei großen Werken beschäftigt war. Das dritte Mal endlich trafen sie sich auf dem Lande und Beethoven war „Aufgeknöpft“, wie er selber zu sagen pflegte: „Der dunkle, ungeleckte Bär, schildert ihn Rochlitz, hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos und kurios, daß man sich freuen und ihm gut seyn müßte, sogar wenn er nichts wäre, als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was eben nun ein solcher kann.“ Trotzdem konnte sich Rochlitz tiefer Betrübnis nicht erwehren; irgendein unbestimmtes Gefühl bedrückte ihn, ja fast unheimlich war ihm zu Mute. Jedenfalls war es ein bleibender, tiefer Eindruck, den er von Beethoven empfangen hatte, untermischt aber mit einem Gefühl des Zweifels, des Fernstehens. So erklärt sich auch die Tatsache, daß Rochlitz, obwohl es der Wunsch Beethovens war (53), nie etwas zusammenfassendes über ihn schreiben konnte: er fühlte sich dieser Welt ganz einfach nicht gewachsen. Daß es aber Beethovens Wunsch war, beweist uns dessen Hochschätzung für Rochlitz. Ein Ausspruch von ihm mag diese Behauptung noch verstärken: „Seit der Rochlitz den Commandostab (bei der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“) niedergelegt hat, finde ich wenig Interesse daran.“ (54).

Ganz anders gestaltete sich das Zusammentreffen mit Salieri, aus sehr begreiflichen Gründen. Dieser immer noch rüstige Siebziger fiel Rochlitz einfach mit der Türe ins Haus, mit einer Abschrift eines Offertorio, von dem er vernommen hatte, daß Rochlitz, der es kurz vorher gehört hatte, Gefallen daran gefunden. Zwei Stunden angenehmster Unterhaltung, natürlich über Musik, folgten sich. Gluck stand im Mittelpunkt des Gesprächs, um den sich Rochlitz sehr interessierte, da bisher noch wenig über ihn geschrieben war. Später hatte er Salieri noch öfters getroffen, zuletzt am Tage vor seiner Abreise, wo Salieri ihm sein Leben erzählte und ihn bat, nach seinem Tode über ihn zu schreiben, was Rochlitz getreulich getan hat (55).

Auch Schubert, der freilich damals noch wenig bekannt war, ist er be-

gegnet. In zwei Sätzen wird er nur erwähnt: „Da begegnet mir der junge Compositeur, Franz Schubert; ein enthusiastischer Verehrer Beethovens", ist alles, was er von ihm zu sagen weiß. Später gelangte er mit der Bitte an ihn, sein bereits von Weber komponiertes Gedicht „Der erste Ton" zu vertonen, doch lehnte Schubert ab (56).

Erwähnen wir noch Franz Xaver Gebauer, den „Kapellmeister an der Augustiner Hofkirche", in dessen Haus Rochlitz wohnte, dessen Verdienste um die Kirchenmusik, speziell um den Chorgesang, er sehr rühmte, so ist der Kreis der Musiker geschlossen, denen er in Wien begegnet ist.

Noch ist aber eines Mannes zu gedenken, der auf ihn einen besonderen Eindruck gemacht, den er schon von früher her gekannt hatte: Zacharias Werner. „Ich sah' ihn hier, seit seiner Reise nach Rom zum erstenmale wieder. Was haben wir Beide seitdem erlebt! Jetzt giebt sein Gesicht und ganzer Körper ein leibhaftes Abbild des Todes: aber sein Geist ist noch voller, selbst nicht selten in rauh hervorbrechender oder lichterloh aufflammender Kraft. Dann erscheint er, wie wir uns manche der Eremiten der Thebaischen Wüste in den frühesten Jahrhunderten des Christenthums denken. Er will auch so erscheinen. Übrigens kennt er sein nahes Ende; aber, weit entfernt zu klagen, zu sorgen, oder auch in weichlicher Sehnsucht danach zu verlangen, spricht er darüber mit großartiger Ruhe, ergießt sich auch zuweilen in stürmischer Entzückung, will aber dessen ungeachtet selbst mit den letzten Resten der Kraft wirken bis zum Augenblick, wo sie bricht. Er thut das wirklich. Er wird mir stets eine der auffallendsten und merkwürdigsten, obwohl keineswegs eine der unerklärlichen Erinnerungen wie aus fremder Welt und weitentlegender Zeit sein und bleiben." Leicht begreiflich, daß diese fantastische Gestalt einen tiefen Eindruck auf den empfindsamen Rochlitz machen mußte.

Noch fehlen uns, um den Rundgang schließen zu können, einige Musiker, die für uns kaum mehr als historisches Interesse haben, in ihrer Zeit aber eine gewisse Rolle spielten, mithin auch für Rochlitz von Bedeutung waren.

J. G. Naumann muß wohl zuerst genannt werden, da Rochlitz sich in besonderem Maße für sein Werk einsetzte, ein Zeichen, daß er es auch entsprechend hoch einschätzte. Wann er ihn kennen gelernt, ist unsicher; wahrscheinlich bei einem seiner öfteren Besuche in Leipzig, von denen einer in die Jahre 1800 oder 1801 fällt, in eine Zeit also, wo Naumann schon ein recht alter Herr war. In seinem Naumann (57) gewidmeten Aufsatz sagt er, daß Meißner, der Biograph Naumanns, Anekdoten über ihn erzähle „ganz so . . . wie ich sie ihn selbst, etwa dreißig Jahre nachdem sie vorgefallen . . . habe erzählen hören". Wie Rochlitz Naumann als Musiker einschätzt, als Abschluß einer vergangenen Epoche, so stand er zu ihm auch als Mensch: er ehrte in ihm den Mann vergangener Zeit, zu dem ein direktes Verhältnis kaum

mehr möglich, den man aber als Persönlichkeit hochschätzen muß. Immer mit einem gewissen Respekt wird von Abt Vogler gesprochen: „Ich habe den ausgezeichneten, sonderbaren Mann persönlich gekannt und möglichst beobachtet", lesen wir (58). Ganz anders wieder war seine Einstellung zu Neukomm und Schneider, die beide jünger waren als er selbst. Schneider, der lange in der gleichen Stadt lebte und mit dem er sehr engen Kontakt hatte, ließ er wohl gerade deshalb nur langsam, ihn immer wieder beratend und belehrend, volle Gerechtigkeit widerfahren. Sehr fein sind die in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (59) von Schneider selbst abgedruckten Briefe, in denen hauptsächlich von Schneiderschen Werken die Rede ist, die in aller Freundschaft neben viel Anerkennung, doch zuweilen auch recht hart getadelt werden. Sehr schön auch das Angebot für die Aufführung eines der Werke einzutreten, da Rochlitz ja sehr viele Beziehungen hatte. Bei Neukomm aber, der oft sehr weit weg war und den er nur gelegentlich sah, ergab es sich von selbst, daß er ihn, den weitgereisten Fremdling, schneller in seiner Bedeutung erhöhte, als es vielleicht nötig gewesen wäre.

Noch sind die Komponisten und Virtuosen Andreas und Bernhard Romberg, die Sängerinnen Mara, Schröder und die Pianistinnen Voigt und Clara Wieck, zu nennen, doch mag das eben Gesagte genügen, da niemand von ihnen für Rochlitz zu besonderer Bedeutung wurde.

Sein Verhältnis zu Mendelssohn ist im vorigen Abschnitt wohl zur Genüge beleuchtet worden. Und wenn wir endlich noch auf den Brief über Schumann verweisen, den Dörffel abgedruckt hat (60), aus dem klar hervorgeht, daß er wenigstens dem Musikschriftsteller Schumann volle Gerechtigkeit zuteil werden ließ, so dürfte wohl das Wesentliche gesagt sein über seine Beziehungen, soweit sie uns hier interessieren.

Hingewiesen sei noch auf die Wertschätzung, die Rochlitz von seiten des Weimarer Hofes zuteil wurde; er suchte sie durch die Widmung des V. Bandes von „Für Freunde der Tonkunst" etwas auszugleichen. Auch den komponierenden und sich als Klavierspieler betätigenden Prinzen Louis Ferdinand von Preußen hatte Rochlitz gekannt. „Schreiber dieses, der sich seiner persönlichen Bekanntschaft rühmen kann", heißt es gelegentlich, (61) schätze ihn als Künstler sehr hoch ein.

Nicht ganz aufgeklärt scheint das Verhältnis zu Gottfried Härtel zu sein. Wir wissen, daß dieser, wenn er nicht überhaupt als der Gründer der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" angesehen werden muß, dieses Unternehmen doch zum mindestens sehr tatkräftig unterstützte. Der erste der beiden bedeutsamen Briefe aus Wien, wo Rochlitz für Härtel einen Auftrag an Beethoven zu besorgen hatte, ist in sehr freundschaftlichem Tone gehalten. Auch berichtet uns Hase, daß Rochlitz der Pate von Härtels ältester Tochter gewesen sei (62). Um so mehr wundern wir uns deshalb über zwei

Auslassungen in Briefen an Spohr. Über das von Spohr und Rochlitz gemeinsam verfaßte Oratorium „Die letzten Dinge“ ist nach der Uraufführung in Kassel kein Bericht in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ erschienen. Rochlitz hat nun Härtel sich anerboten einen durchaus neutral gehaltenen zu verfassen, was dieser aber nicht annahm, mit der berechtigten Begründung, daß der immer zuverlässige Kasseler Berichterstatter sich sonst verletzt fühlen könnte. „Ich erfuhr zum erstenmale in meinem Leben, daß etwas, das ich über Musik schreiben wollte, wenn auch aufs Höflichste, abgelehnt wurde“, meint der schwer gekränkte Rochlitz dazu (63). Später sind dann gleich zwei Berichte über das Oratorium erschienen, der erste davon sehr günstig lautend. „Aber, damit der gute Eindruck, den diese paar Worte machen könnten, ja sogleich wieder gestört und vermindert werde, hat Hr. Härtel nicht unterlassen können, schnell ein anderes Urtheil eines Zweyten Correspondenten in einer Note anzuhängen“, das weit weniger günstig gelautet habe (64). Hauptsächlich die Art, wie Rochlitz dies sagt, läßt darauf schließen, daß zwischen den beiden Männern nicht alles in guter Ordnung war. Ob es sich nur um eine augenblickliche Verstimmung gehandelt oder ob es ein dauernder Zwiespalt war, läßt sich nicht beurteilen.

Wie gesagt, das hier Gebotene ist nur ein Teilausschnitt, der den Bedürfnissen der ganzen Arbeit angepaßt ist. Als bedeutsam genug dürfte er sich trotzdem erwiesen haben, die Behauptung zu rechtfertigen, daß Rochlitz tatsächlich mit den führenden Persönlichkeiten seiner Zeit in mehr oder weniger innigem Kontakt gestanden hat. Daß ihm diese Tatsache zur ungeheuren Wichtigkeit wurde bei Ausübung seiner umfassenden Tätigkeit, braucht wohl kaum besonders betont zu werden.

Die Werke.

Zwei Jugendschriften.

Vor den Hauptwerken haben wir zwei Jugendschriften wenigstens kurz zu berühren; weniger ihres Inhalts wegen, da dieser in den späteren Werken, so weit er Rochlitz noch von Bedeutung schien, aufgefrischt und überarbeitet wieder erschienen ist; sondern mehr deswegen, weil die beiden Schriften, die hier in Frage kommen, ziemlich selten sind, dennoch aber für Rochlitz eine gewisse Bedeutung erhielten, weil er durch sie sich einen Namen gemacht hat, und sie dazu beigetragen haben, daß er so früh die leitende Stellung an der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erhielt.

Zunächst

„Einige Ideen über die Anwendung des guten Geschmacks auf die religiösen Versammlungshäuser der Christen".

Das Schriftchen (65) hatte ein eigentümliches Schicksal, wie Rochlitz uns selber erzählt (66). Da nach damaligem Brauch nichts in Leipzig über öffentliche Angelegenheiten gedruckt werden durfte (auch nichts gutes) ohne Zustimmung der Regierung, der Verleger es aber unterlassen hatte darum einzukommen, wurde die Schrift wenige Stunden nach Beginn des Verkaufs konfisziert. Möglich, daß die paar kleinen Einwendungen gegen den Bau der St. Niklaskirche, zu deren Einweihung das Büchlein gedacht war, hiezu doch mit Anlaß gegeben hatte, wenn auch Rochlitz den damaligen Bürgermeister Müller, dem wir als eifrige Förderer der Musik bereits begegnet sind, sehr in Schutz nimmt.

Da Rochlitz selber die für die Aesthetik wichtigen Erkenntnisse aus dieser Schrift in dem 35 Jahre später erschienenen Aufsatz „Der Geschmack" (67) aufgenommen hat, erübrigt es sich, hier weiter darauf einzugehen. (Es findet sich daselbst auch eine Inhaltsangabe des Büchleins.)

Für uns bleibt wichtig festzustellen, daß diese Arbeit es also nicht sein konnte, die Rochlitz' Name als ästhetischer Schriftsteller verbreitet hat; um so mehr muß es die andere, weit umfangreichere Arbeit

„Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie"

getan haben (68). Herrn Vizepräsident Herder aus aufrichtiger Verehrung gewidmet, lesen wir (69). Eine „Vorerinnerung" darf natürlich nicht fehlen;

nur zwei Sätze daraus interessieren uns hier: „manches, auf das man nicht hören mag, muß wieder und immer wieder gesagt werden", aus dem wir gleich in der ersten Schrift die Grundtendenz Rochlitzschen Wollens, Belehrung erkennen. Und aus dem zweiten die Art dieser Belehrung, das wie und für wen: „Vielleicht ist es auch nicht unnütz, Gegenstände, die jeden gebildeten und sich bildenden Menschen interessieren, zu einer Zeit gemeinfaßlich zu behandeln, wo man sich so sehr bemüht, sie durch dunkle, abstrakte Darstellung und Sprache nur dem eigentlichen Gelehrten genießbar zu machen": spricht nicht hier schon der Populärschriftsteller — Populärschriftsteller im besten Sinne des Wortes, wie er vielleicht nur um die Wende des 18. Jahrhunderts möglich und berechtigt war?

Im folgenden sollen die einzelnen Aufsätze, soweit deren Inhalt uns hier interessiert, kurz durchgegangen werden, in den Grundzügen nur, da wir die Einzelerkenntnisse im Abschnitte über die Ästhetik verwenden werden.

Den ersten Aufsatz „Über Männerkeuschheit" können wir, das wird schon der Titel verraten, hier völlig übergehen. Das wenige hieher Gehörige ist im späteren Aufsatz „Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst" (70) klarer herausgearbeitet.

Weit mehr geht uns der zweite Aufsatz: „Musikalische Fragmente", mit historischen, praktischen und polemischen Anmerkungen, an. Der 1. Teil: Erziehung der Musik, ist freilich dermaßen primitiv, daß wir ihn füglich übergehen können. Es wimmelt hier geradezu von Banalitäten, wie wir ruhig sagen dürfen; denn Rochlitz, bewußt zwar Gemeinverständlichkeit anstrebend, ist hier noch der Anfänger, der die Grenzen zwischen Populärwissenschaft und Dilettantismus, eine Scheidung, die er später meisterlich durchzuführen verstand, noch nicht klar auseinanderhalten kann. Eine Kostprobe mag genügen. Es muß nur noch vorausgeschickt werden, daß Rochlitz hier den Werdegang der Musik, eben ihre „Erziehung" erzählen will. Einmal heißt es nun: „Die Namen ihrer Töne schrieb man über oder unter die damit auszudrückenden Sylben des Textes: eine Veranlassung zu neuer Verwirrung — der Unwissende nahm sie für Textworte: „das Tonzeichen muß ein anderes seyn, nicht aus Buchstaben und Sylben bestehen"; rief ein Genie; und erfand — den Notenplan" (71). So geht es weiter: überall bieten sich Schwierigkeiten, die unüberwindbar scheinen; im entscheidenden Moment aber erscheint der „Deus ex machina", das Genie, und überwindet alles mit spielender Leichtigkeit.

Weit interessanter ist der zweite Teil: „Würdigung der Hauptwerke der Musik". Rochlitz unterscheidet: 1. Empfindungen des reinen Vergnügens, 2. Empfindungen des reinen Mißvergnügens, 3. vermischte Empfindungen: a) angenehme vermischte Empfindungen, b) unangenehme vermischte Empfindungen. Er betont, daß 1 und 2 in der Praxis nicht möglich seien und

untersucht in der Folge die einzelnen Varianten, die möglich und gut sind. Was die Klassierung der Werke verschiedener Meister in den verschiedenen Kategorien betrifft, die im zweiten Teil vorgenommen wird, so können wir auch hier auf den Aufsatz „Vom zweckmäßigen Gebrauche der Mittel der Tonkunst“ verweisen. Der dritte Teil, „Charakteristik der vorzüglichsten Werke der Musik“, durchgeht in sehr hübscher Art die gebräuchlichen musikalischen Formen seiner Zeit, bei Divertiment und Lied angefangen bis zum Konzert und zur Sinfonie, mit jeweiliger Aufzählung der Meister, die sich in den einzelnen Formen besonders hervorgetan haben.

Der dritte Aufsatz, „Über vorsätzliche Beschädigung öffentlicher Kunstwerke“, gehört ins Gebiet der bildenden Kunst, ist aber interessant durch einige allgemeine Aussagen über die Kunst, auf die wir später zurückkommen werden.

Dasselbe gilt vom vierten und letzten Stück (72), das wir gleichfalls übergehen können.

Wir verlassen diese beiden Jugendarbeiten Rochlitz'. Sicher ist, daß sie manches im Kern enthalten, was für den späteren Rochlitz von Bedeutung wurde, sicher auch, daß sie achtbare Erstlingserzeugnisse sind, die dem Namen des jungen Ästhetikers eine gute Empfehlung wurden. Wir, besonders da uns in erster Linie der Musikwissenschaftler und -ästhetiker interessiert, können nicht allzuviel daraus entnehmen; das Wenige aber findet sich fast ausschließlich in reiferer Form in späteren Arbeiten.

Rochlitz und die Allgemeine musikalische Zeitung.

Oscar von Hase hat im II. Band seines verdienstvollen Werkes „Breitkopf & Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht“ (73) der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ ein eigenes Kapitel gewidmet, das sich aber nur mit der Zeit von 1827 an, also in der Hauptsache mit der Aera Fink befaßt. Über ihre erste Lebensperiode finden sich zwar zahlreiche zerstreute Notizen, die aber kein vollständiges Bild zu geben vermögen. Bis zu einem gewissen Grade als Ergänzung zu dieser Abhandlung, ist dieses Kapitel gedacht, wenn auch gleich anfangs betont werden muß, daß es einen ganz anderen Standpunkt einnehmen muß. Behandelt von Hase die Frage der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ begreiflicherweise als Chronist seines Verlags, so ist es wohl ebenso selbstverständlich, daß an diesem Ort Friedrich Rochlitz im Mittelpunkt steht. Da aber beides in seiner Art seine Berechtigung halt, so darf doch wohl mit Recht eines als Ergänzung des anderen gelten.

Ob beim Erscheinen des ersten Stückes der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ am 3. Oktober 1798 Herausgeber und Redaktor wohl daran geglaubt haben, daß sie damit den Grundstein zu einem Institute legten, das beinahe zwei Menschenalter überleben und in dieser Zeit ausschlaggebend werden sollte? daß es die Musikzeitung blieb, unangefochten von der Mehrzahl der Fachgelehrten während der größten Zeit ihres Bestehens und kurzweg ein Vorbild für alle spätern derartigen Unternehmen?

Der Wille dazu war ohne Zweifel vorhanden bei den Persönlichkeiten, die die hauptsächliche Verantwortung trugen. Gottfried Härtel stellt sich uns als ein Mann von großem Organisationstalent und umfassendem Weitblick dar, der nichts unternahm, es sei denn, daß es Aussicht auf dauernden Erfolg hatte.

Auch Friedrich Rochlitz war kein Unbekannter mehr; durch seine eben behandelten Schriften hatte er sich schon zwei Jahre vorher als ein denkender Schriftsteller ausgewiesen und auch als Belletrist sich bereits einen Namen gemacht. Doch zu eigentlicher Berühmtheit brachte er es erst als Redaktor der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“. Riemanns Aussage „R. erlangte mit einem Schlage eine hervorragende Stellung in der musikalischen Welt, als 1798 Breitkopf & Härtel unter seiner Leitung die ‚Allgemeine Musikalische Zeitung‘ herausgaben“ (74), wird ihre volle Berechtigung haben, da immerhin nicht anzunehmen ist, daß sein Name vorher weit über die Grenzen Leipzigs hinausgedrungen war. —

Nach Hases fachtechnischen Angaben erschien die „Allgemeine musikalische Zeitung“ wöchentlich „in einem Bogen Groß-Quart mit musikalischen Beilagen und einem Intelligenzblatt. Der Preis für den Jahrgang war vier Taler Sächsisch, der Bezug ging laut des Musikverlagskatalogs von 1802 durch

die nächsten Postämter und Zeitungsexpeditionen, Buch- und Musikalienhandlungen“ (75). Diese äußere Form hat die Zeitung im Prinzip während all den fünfzig Jahren ihres Bestehens beibehalten. Am Ende eines jeden Jahrgangs erschien jeweilen ein detailliertes Register, mit Hilfe dessen eine gute Orientierung möglich ist, und ein Kupferdruck eines berühmten Musikers oder Musikgelehrten. Das Intelligenzblatt diente insbesondere dem Breitkopf & Härtelschen Verlag für Musikalienanzeigen; doch wurden auch Stellengesuche und -angebote und ähnliches darin aufgenommen. Ferner wurde es viel benutzt zu Subskriptionsanzeigen, des weitern finden sich nicht selten Warnungen vor unberechtigten oder schlechten Neudrucken. Es erschien nicht wöchentlich sondern unregelmäßig in größeren Abständen.

Die Anordnung einer einzelnen Nummer ist ungefähr diese: am Anfang stehen Abhandlungen oder biographische Nachrichten, denen sich die Rezensionen anschließen; an dritter Stelle folgen Nachrichten und Korrespondenzen deren größter Teil aus Konzertberichten besteht, ein kleinerer aus Briefen über allgemeine Fragen oder über Erfindungen. Gelegentlich werden auch Gedichte zum komponieren abgedruckt. Endlich schließen sich Miszellen an. Die Beilagen, die, wie die Intelligenzblätter, nicht regelmäßig erschienen, bestehen teils aus selbständigen Musikstücken, teils aus Notenbeispielen zu den Aufsätzen, teils auch aus Tafeln auf denen neuerfundene Instrumente und ähnliches abgebildet ist. Jede erste Nummer eines Jahrgangs beginnt mit einigen Aussprüchen bedeutender Denker über allgemeine oder künstlerische Fragen; Goethe ist hier oft vertreten.

Die ersten 11 Jahrgänge (bis 1808/09) wurden von Oktober zu Oktober gezählt; der 12. ging vom Oktober 1809 bis zum Dezember 1810, von da ab beginnt der neue Jahrgang jeweilen mit dem Jahreswechsel. Nach Hase (76) betrug 1817 bis 1824 die durchschnittliche Auflage etwa 600 Exemplare. Ständige Freiexemplare erhielten damals etwa 10 Herren, unter ihnen Beethoven und Rochlitz.

Von wem die Gründungsidee stammt, läßt sich wohl kaum mehr feststellen. Möglich, daß Rochlitz sich schon längere Zeit mit dem Gedanken trug, möglich aber auch, daß Gottfried Härtel der Vater des Gedankens war. Rychnovsky meint, dieser habe sich, angeregt durch einige Aufsätze Rochlitz' kunst- und musikästhetischen Inhalts, zur Gründung einer Zeitschrift entschlossen, dabei sich zunächst an Hiller, dann erst, auf dessen Empfehlung, an Rochlitz selbst gewandt. Auch Wilhelm Hitzig ist der Ansicht, daß Härtel den Anstoß gab: „Diese Zeitung war allein aus Härtels Ideen entsprungen“ (77). Die Frage spielt übrigens eine untergeordnete Rolle; wichtiger ist die, wie lange Rochlitz die Redaktion inne hatte, worüber allerlei unzutreffendes geschrieben worden ist. Allgemein bekannt und unbestritten ist, daß Rochlitz sie gleich von Anbeginn an übernommen hat. Hase sagt dazu (78): „Kein Geringerer als der

verdiente Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz, nach dem Urteil der Leipziger Literaturzeitung ein sorgsamer, vielseitig gebildeter und seines Faches völlig kundiger Redakteur, gab die „Allgemeine Musikalische Zeitung", die erste ihrer Art, bis zum Ende des Jahres 1818 heraus." Auch Riemann nennt Rochlitz als Redaktor von 1798 bis 1818, und G. W. Fink sagt über die Redaktionsfrage anläßlich der Rezension von C. F. Beckers Werk „Systemathisch-chronologische Darstellung der Musikliteratur", folgendes: „Unsere Allgemeine musikalische Zeitung, die der Verf. sehr freundlich erwähnt, steht S. 511 des Handbuchs .... Darüber bemerken wir berichtigend: Nachdem Herr Hofr. Frdr. Rochlitz die Redaktion derselben niederlegte, wechselten die Redaktionen nicht schneller, sondern Herr Hofr. R. blieb stiller Berather, ohne daß ein eigentlicher Redacteur gewählt wurde" (79). Endlich und als wichtigster Beweis sei noch Rochlitz' Aussage anläßlich seines Abschieds von den Lesern der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (80) angeführt. Es heißt da, daß er bis zum 30. Dezember 1818 Redaktor der Zeitung gewesen sei.

Alle diese Aussagen dürften wohl zur genüge erhärten, daß Rochlitz den Redaktionsposten vom Oktober 1798 bis zum Dezember 1818 ununterbrochen innegehabt hat. Fétis ist deshalb im Irrtum, wenn er aussagt (81), dieser habe 1809 aufgehört Redaktor zu sein; desgleichen Eitner der angibt (82): „Er leitete die Redaktion der A. M. Ztg. vom 3. Okt. 1798 bis Juni 1804 (83), blieb Mitarbeiter bis Ende 1818, wo er öffentlich v. d. Ztg. Abschied nahm, doch noch bis 1835 hin und wieder Artikel lieferte."

Die äußere Gestalt der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" ist bereits beschrieben. Im folgenden sei nunmehr auf deren Inhalt und deren Mitarbeiter eingegangen.

Ein Verzeichnis der Titelkupfer, die den ersten zwanzig Jahrgängen beigegeben waren, möge hier zunächst folgen: I. Jahrgang, J. S. Bach. II. J. A. P. Schulze. III. C. Ph. E. Bach. IV. G. F. Händel. V. Chr. Gluck. VI. J. A. Hiller. VII. J. Haydn. VIII. Mozart. IX. J. P. Kirnberger. X. Dr. E. F. F. Chladni. XI. Carl Fasch. XII. J. B. Rameau. XIII. J. A. Hasse. XIV. Dr. Forkel. XV. Cherubini. XVI. J. F. Reichardt. XVII. Palestrina. XVIII. Abt Vogler. XIX. Louis v. Beethoven. XX. P. v. Winter.

Es ist wohl anzunehmen, daß der Redaktor diese Auswahl traf — sie stellt ihm gewiß kein schlechtes Zeugnis aus. Schon der Anfang mit Bach Vater ist vielsagend, in einer Zeit, wo dessen eigentliche Wiedererweckung eben erst begonnen hatte. In der Folge sind alle großen Meister mit Bildnissen vertreten; zu ihnen gesellt sich Kirnberger, der als der größte Theoretiker seines Jahrhunderts in Deutschland galt, Chladni, der hochbedeutende Akustiker, Forkel, der Senior der deutschen Musikhistoriker von Rang, Hiller, der Meister des Singspiels, zugleich Rochlitz' verehrter Lehrer, Vogler, für Rochlitz das große Rätsel seiner Zeit, endlich Fasch und Winter, die heute so gut wie vergessen

sind, im damaligen Musikleben aber eine bedeutsame Rolle gespielt haben. — Schon eine solche Beilage hat uns also nicht wenig zu sagen über die Einstellung und den Charakter des Redaktors. Weit aufschlußreicher ist natürlich noch die Reihe der Mitarbeiter, die Rochlitz zur Seite standen, und die wir im folgenden einer kurzen Betrachtung unterziehen wollen. Dabei sei vorausgeschickt, daß hier nur die in Frage kommen, die sich entweder sonst einen Namen gemacht oder doch wenigstens in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" eine größere Anzahl von Artikeln veröffentlicht haben. Sie sind hier ungefähr in der Reihenfolge aufgeführt, in der von ihnen erstmals Artikel — nicht Berichte — erschienen, die namentlich, sei es beim Aufsatz selber, sei es im Index, gezeichnet sind.

Der evangelische Geistliche Fr. Christmann, bekannt als Kirchenlieder- und Kammermusikkomponist und durch seine gemeinsam mit J. H. Knecht besorgte „Vollständige Sammlung vierstimmiger Choralmelodien", macht da etwa den Anfang. Fr. Fleischmann, ein Schüler Abt Voglers, Komponist und Musikschriftsteller, schließt sich ihm an. Dann stoßen wir gleich auf einen allbekannten Namen, den des Lexikographen E. L. Gerber nämlich, der nicht nur einer der ersten, sondern auch einer der treuesten Mitarbeiter der Zeitung in deren Anfängen war. Das wenige, das Gerber neben seinen größeren Werken veröffentlichte, findet sich fast ausschließlich in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung". Zelter darf hier gleichfalls als einer der allerersten genannt werden: er war „ein sehr schätzbarer Mitarbeiter in ohngefähr der ersten Hälfte ihrer Existenz", heißt es in dem von Rochlitz verfaßten Nekrolog (84). Auch der feinsinnige Franz Danzi, sei gleich genannt, dem Rochlitz gleichfalls eine hübsche Biographie gewidmet hat, und Griesinger, der seine Beiträge zur Biographie Haydns im XI. Jahrgang der Zeitung erscheinen ließ. Wenig bekannt dagegen ist C. L. Horstig, von dem Eitner nur einige bescheidene Kompositionen kennt, neben den zahlreichen Artikeln in der Leipziger Zeitung. (Auch solche Tatsachen sprechen nur für die Bedeutung dieses Blattes, das Leuten seine Spalten offen hielt, die sonst wohl kaum dazu gekommen wären sich öffentlich über Musik auszusprechen.) Wieder ganz anders die Persönlichkeit des Reichsfreiherrn Friedrich von Dalberg, Domkapitular in Trier und Worms, der manche bedeutsame Schriften über Musik herausgab, und zudem ein tüchtiger Klavierspieler und Komponist war. Weit bekannter als er, besonders auf dem Gebiete der Musiktheorie ist J. H. Knecht, der letzte rationalistische Theoretiker als welcher er eine ganze Reihe bedeutender Aufsätze in dieser Zeitung veröffentlichte. Auch Dittersdorf hat, freilich ungewollt, zwei Beiträge gleich im ersten Jahrgang geliefert; die beiden Aufsätze „Ueber die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik" und „Ueber die Behandlung italienischer Texte bei der Komposition" sind ursprünglich als Briefe geschrieben; der Empfänger druckte sie aber mit Erlaubnis des Verfassers ab.

Unbekanntere Namen sind die von J. J. Klein und C. F. Quandt; den letztern beschäftigte besonders das Problem der natürlichen Begründung der Harmonie. Selber als Redaktor der „Berlinischen Musikalischen Zeitung" bekannt, hat sich J. E. Spazier gleichfalls schon in den ersten Jahrgängen als Mitarbeiter betätigt. Er ist auch sonst als Theoretiker und Historiker nicht ohne Bedeutung, und hat sich zudem als Liederkomponist einen Namen gemacht. Auch der Naturwissenschaftler E. F. F. Chladni ist gewiß kein Unbekannter, tragen doch die Chladnischen Klangfiguren heute noch seinen Namen, und seine sonstigen Verdienste um die Akustik sind gleichfalls unbestritten. Auch ihm diente die „Allgemeine musikalische Zeitung" zur Veröffentlichung einer Reihe von hochbedeutenden Aufsätzen. Daß J. F. Reichardt sich selber als Redaktor von Musikzeitungen eifrig bemühte etwas dauerndes zu schaffen, ohne daß ihm dies freilich gelungen wäre, ist bekannt. Mit Freuden begrüßte er deshalb das Leipziger Blatt und wurde alsbald dessen eifriger Mitarbeiter. Seine Lust verging ihm aber ebenso schnell wie sie gekommen, als er sah, daß es ihm nicht ermöglicht wurde, eine führende Rolle bei diesem Unternehmen zu spielen. Aus der kurzen Zeit seiner Mitarbeiterschaft verdankt ihm die „Allgemeine musikalische Zeitung" dennoch einige schöne Beiträge. Ein weit weniger bedeutender, dafür umso treuerer Helfer als Reichardt war der Prediger Triest, der sich besonders mit dem Problem des Taktes befaßt hat. Über die Persönlichkeit Abt Voglers sind weiter keine Worte zu verlieren; es sei nur festgestellt, daß auch er einige Zeit für dieses Blatt geschrieben hat. Beinahe ein Unbekannter auf musikhistorischem Gebiet ist J. A. Apel, Jurist im Hauptfach, den die Metrik interessierte; wichtiger dagegen der feinsinnige Musikästhetiker C. F. Michaelis; weit mehr aber noch Sängervater Nägeli, der die „Allgemeine musikalische Zeitung" nicht nur als Fach-Zeitschrift, sondern auch als Propagandamittel für seine Theorien und Tummelplatz für wissenschaftliche Streitigkeiten eifrigst in Anspruch nahm. Von ganz besonderer Bedeutung ist für einen Mann dieses Blatt geworden, dessen Erstlingswerke hier zum Teil erschienen sind: für E. T. A. Hoffmann (85). Sein Biograph und Herausgeber seiner Werke, Georg Ellinger, sagt hiezu (86): „In der ‚Allgemeinen musikalischen Zeitung' hat Hoffmann die kleinen Dichtungen und Skizzen veröffentlicht, die seinen poetischen Ruf begründet haben, und die er hauptsächlich in den ‚Phantasiestücken' zusammengestellt hat. Unmittelbar neben diesen dichterischen Erstlingsfrüchten erschienen aber zu der gleichen Zeit in jener für die Entwicklung des musikalischen Lebens so wichtigen Zeitschrift zahlreiche Besprechungen Hoffmanns, in denen über gleichzeitige musikalische Werke, gelegentlich auch über Neubearbeitungen älterer, Bericht erstattet wurde". Für Hoffmann spielte also die Zeitung in doppelter Hinsicht eine wichtige Rolle: er fand hier den Raum für die Bekanntmachung seiner ersten schriftstellerischen Erzeugnisse, wie auch ein Betätigungsfeld als Kritiker und Musik-

schriftsteller. Gegen 40 zum Teil recht umfangreiche Rezensionen weisen Hans von Müller und nach ihm Ellinger als unzweifelhaft von Hoffman stammend nach; Ellinger betont aber (87), daß ihre Zahl wohl noch weit größer sei. Sie fallen in die Jahre 1809 bis 1814. Hoffmann selbst hat vier von ihnen offenbar allen andern vorgezogen, was deren Aufnahme in die von ihm redigierte Ausgabe seiner Werke beweist: die über Beethovens V. Sinfonie, dessen Trio op. 70, seine Messe in C-dur und die Abhandlung „Alte und neue Kirchenmusik". Die Rezension über Beethovens V. darf ruhig als eine der schönsten nicht nur über dieses Werk, sondern ganz allgemein, bis auf den heutigen Tag, angesprochen werden. Ein eifriger Mitarbeiter war auch M. F. W. Lindner, ein, wie aus seinen Aufsätzen hervorgeht, nicht unbedeutender Gesangspädagoge. Er ist sonst wenig bekannt; wahrscheinlich war er Privatdozent der Philosophie in Leipzig. Von 1808 an begann sich auch G. W. Fink, der spätere Redaktor der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", als Mitarbeiter zu betätigen mit Aufsätzen verschiedenen Inhalts. Auch der Theoretiker H. C. Koch steuert gelegentlich Beiträge aus seinem Spezialgebiet bei, und G. Weber, diesem an Bedeutung kaum nachstehend, der schon längere Zeit Mannheimer Korrespondent gewesen war, später sich als Redaktor der „Cäcilia" auszeichnete, ließ nunmehr eine größere Anzahl von wertvollen theoretischen Artikeln erscheinen. Gleichfalls ein getreuer Mitarbeiter war Prof. J. G. Wendt aus Göttingen, den ein Schumann hochschätzte (83), einer der getreusten, der über alles mögliche schrieb, im Gegensatz zu C. F. G. Wilke, ein theoretischer Spezialist auf dem Gebiete des Orgelbaues, der „eine Reihe zum Teil höchst wertvolle technische Artikel über Orgelbau in der Allg. M. Ztg." (89) veröffentlichte. Eine typische Journalistennatur ist F. L. Bührlen (identisch mit F. L. B.), der kurze Artikel teils theoretischen, teils ästhetischen Inhalts, in großer Zahl und meist recht oberflächlich, beisteuerte. F. von Driebergs Ansichten über die Musik der Griechen sind heute überholt; an sich hatten sie aber doch ihre Bedeutung, so daß wir diesen Forscher als einen der achtbaren Mitarbeiter nennen müssen. Ob Maass identisch ist mit dem von Eitner (90) zitierten Professor der Philosophie, und Frölich mit dem von Riemann (91) angeführten Prof. J. Frölich, beides eifrige Schreiber für die Zeitung, scheint nicht völlig erwiesen, doch wahrscheinlich. Rätselhaft bleibt vorläufig die Abkürzung Gld., die zahlreichen Beiträgen verschiedenen Charakters untergesetzt sind. Endlich sei noch der Gesangspädagoge J. C. Markwort und der Komponist und Theoretiker St. von Miltitz erwähnt, und zum Schluß zwei Namen von besonderem Klang, L. Spohr und C. M. von Weber, die auch gelegentlich etwas beitrugen.

Zu all diesen gesellt sich noch eine große Zahl von weniger bedeutenden Mitarbeitern, und von solchen, die ganz vereinzelt nur einen Beitrag lieferten. Sie alle hier aufzuführen ist unnütz; ebenso ist es fruchtlos, und gehört zudem nicht

zur Aufgabe dieser Arbeit, nachzuforschen, wer alles sich hinter den sehr zahlreichen ungezeichneten Artikeln verbirgt. Daß sich der Name der einzelnen Verfasser wohl nur in den wenigsten Fällen mit Sicherheit feststellen ließe, beweist das Beispiel E. T. A. Hoffmann, der doch von sämtlichen Mitarbeitern vielleicht den ausgeprägtesten Stil hat.

Es ist wohl aus den obigen kurzen Andeutungen klar geworden, daß in diesen zahlreichen Beiträgen so ziemlich über alles, was irgendwie mit der Musik in Beziehung steht, geschrieben worden ist. Historische Fragen, Probleme des Tages und der Zukunft, theoretische und solche praktischer Natur stehen nebeneinander in buntem Wirbel, wie es nur an einem Ort am Platz ist, eben in einer Zeitung. Gerade das ist mit der Hauptvorteil, den die „Allgemeine musikalische Zeitung" andern Musikzeitschriften voraushatte: ihre tendenzlose Vielgestaltigkeit. Tendenzlos dürfen wir sie ruhig nennen, dem Neuen ebenso offen wie dem Alten, dem Überlieferten wie dem Problematischen.

Doch wenden wir uns zunächst vor einer allgemeinen Würdigung der Zeitung deren Korrespondenten zu. Daß er „Musik gründlich verstehet, oder einen tüchtigen Musiker zur Seite hat"; daß er „ferner allgemeine und, wenigstens bis zu einem gewissen Grad, wissenschaftliche Bildung besitzt, als Mensch geachtet ist und, soweit das aus der Ferne zu erfahren, kein persönliches Interesse an dem zu Beurtheilenden hat; . . . ." wird von einem solchen verlangt (92).

Über ihre Namen und Persönlichkeiten sind wir weit schlechter beraten als über die der sonstigen Mitarbeiter, da ihre Berichte in den seltensten Fällen gezeichnet sind. Eine Ausnahme macht der Pariser Korrespondent G. L. P. Sievers, ein rühriger Geist mit richtigem Journalistenblut, leider aber auch mit allen Schwächen eines solchen Zeitungsmannes behaftet. Er ist vielleicht der fruchtbarste von allen, den Leipziger Korrespondenten, Rochlitz selber abgerechnet. Dieser ist so ziemlich das Gegenteil von Sievers. Zwar auch beweglich, anpassungsfähig, wie es nötig ist für einen Referenten, daneben aber durchdrungen von einem tiefen Ernst; oft scharf im Urteil, immer aber gerecht und treffend. Wie lange C. F. G. Schwencke, Stadtkantor zu Hamburg, und als solcher Nachfolger von Ph. E. Bach, die Hamburger Berichte geschrieben hat, ist nicht nachzuweisen. Tat er es während längerer Zeit, so muß gesagt werden, daß er zwar nicht viel, aber gut schrieb. Dasselbe gilt von G. Weber, der für Mannheim und von Gerber, der für Sondershausen schrieb. Das wären so ziemlich alle Namen die uns etwas zu sagen haben und die wir zugleich kennen. Für Amsterdam zeichnet zuweilen ein gewisser Carl Müller, den man nicht weiter zu kennen scheint; ebenso wenig wie A. von Heimroth, dessen Name sich gelegentlich unter einem Göttinger Bericht findet. Wien scheint verschiedene Rezensenten gehabt zu haben, wie aus direkter Bezugnahme des einen auf einen Bericht des andern hervorgeht. Der eine zeichnet

gelegentlich mit F. 1817 findet sich unter einem Berliner Bericht die Iniziale Z., was Zelter bedeutet. Für London endlich die Buchstaben J. R. S. . . . . tz, die dagegen rätselhaft bleiben.

Vergleichen wir die kleine Zahl uns bekannter Rezensenten mit der großen Zahl der Städte, aus denen während den zwanzig Jahren der Redaktionsführung Rochlitzens mehr oder weniger zahlreiche Berichte eingegangen sind, so wird bald klar, wie sehr wir hier im Dunkeln tappen.

Insgesamt kann man in dieser Periode über 100 Städte zählen, aus denen Berichte eingegangen sind. Mit Ausnahme von zweien, liegen alle in Europa und diese zwei — es sind Algier und Rio de Janeiro (93) — sind Zufälligkeiten zuzuschreiben und deshalb für das Ganze nicht von belang. Von den übrigen liegen über 50, also mehr als die Hälfte, in Deutschland. Sehen wir von der Anzahl der Berichte zunächst völlig ab, so ergibt sich ungefähr folgendes Bild bei den außerhalb Deutschlands gelegenen Städten:

Italien: Mailand, dessen Korrespondent während langer Zeit auch für eine große Zahl anderer italienischer Städte geschrieben hat, Rom, Venedig, Neapel, Florenz, Genua, Pavia, Bologna, Novara, Turin, Livorno.

Rußland, Polen und Kleinstaaten: Petersburg, Moskau, Warschau, Kiew, Riga; Estland.

Österreich, Ungarn, Tschechoslowakei: Wien, Salzburg, Pest, Lemberg, Prag, Preßburg, Krakau, Karlsbad.

Schweiz: Zürich, Basel, Genf.

England: London, Harwich.

Portugal: Lissabon, Porto.

Spanien: Barcelona; Spanien allgemein.

Endlich: Paris, Kopenhagen, Stockholm, Antwerpen, Amsterdam.

Alljährlich eine größere Anzahl von Berichten lieferten (Städte mit regelmäßiger Berichterstattung): Leipzig, Dresden, Berlin, Frankfurt a. M., Paris und Wien.

Jährlich eine kleinere Anzahl, aber durch alle Jahre hin, oder doch während einer größern Zahl von Jahren eine größere Anzahl von Berichten kamen aus: Hamburg, Breslau, Kassel, Mannheim, Stuttgart, Königsberg, Amsterdam, Petersburg, London, Prag, Warschau und Mailand.

Da vorläufig statistisches Material über die Verbreitung der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" fehlt — man kann einzig darauf hinweisen, daß sich auf den meisten Bibliotheken die Mehrzahl der Jahrgänge befindet — so muß obige Statistik hiefür bis zu einem gewissen Grade als Ersatz dienen. Nicht daß man daraus den Schluß ziehen könnte, als ob in allen Städten, aus denen gelegentlich ein Bericht kam, sich nun auch ein Leserkreis der Zeitung gefunden hätte — für Deutschland mag dies zwar bis zu einem gewissen Grade zutreffen, für das Ausland dagegen kaum. Aber immerhin zeigt sich dabei, daß mancher

Musikfreund deutscher Zunge, mochte er nun wohnen wo er wollte, sich bewußt war, daß Berichte aus seinem gegenwärtigen Domizil von einem gewissen Interesse für die Leser der Zeitung sein konnten. Dann aber auch darf die Rührigkeit des Redaktors hervorgehoben werden, der sicher keine Mühe gescheut hat, aus allen möglichen Städten und Ländern Nachrichten zu erhalten. Sogar während der Schreckensjahres 1813, dem Jahre der Schlacht bei Leipzig, versiegten die ausländischen Berichte nicht völlig: Genua, Mailand, Paris, Kopenhagen, Stockholm, Prag und Wien haben von sich hören lassen; ihnen gesellten sich freilich nur zehn deutsche Städte bei, so daß insgesamt aus 17 Städten Berichte eingegangen sind, ein Minimum, das vielleicht nur ganz am Anfang unterboten worden ist.

Da wir uns hier gerade mit der Frage der Verbreitung der Zeitung befassen, darf vielleicht noch auf die verschiedenen anekdotenhaften Erzählungen aus Rochlitz' Feder hingewiesen werden, wo Schreiben aus weitabgelegenen Gegenden fingiert werden, in die aber dennoch hin und wieder eine Nummer der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" dringe. Auch daraus dürfen wir wohl schließen — und diesen Schluß zu ziehen mag der Verfasser nicht ohne Grund seinen Lesern suggeriert haben — wie sehr verbreitet das Blatt wenigstens in Deutschland war.

Hier mag eine gedrängte Zusammenstellung derjenigen musikalischen Werke folgen, die in der Rochlitzschen Periode in der Zeitung rezensiert worden sind, da deren Auswahl doch wohl zu meist Aufgabe des Redaktors war.

Die Wiener Klassiker stehen natürlich im Mittelpunkt — unnötig zu betonen, daß der größte Teil ihrer Werke vertreten ist, von Beethoven z. B. die ersten acht Sinfonien. Spohr und Carl Maria von Weber sind kaum weniger umfassend angeführt. Doch schon aus weit früherer Zeit grüßen als Einsamer Rosenmüller (Sonaten), dann auch Bach und Händel, Gluck, ferner kleinere Meister wie K. H. Graun, Ph. E. Bach, Monn, Cannabich, Albrechtsberger und M. Haydn, alle aber nur gelegentlich. Weiter Naumann, Boccherini, Neefe, Salieri, Vogler (Sinfonien), Reichardt (Lieder und Gesänge), Viotti (Konzerte), Winter (Opern, Klavierlieder), Zelter (Lieder und Gesänge), Cherubini (Opern), Méhul (Opern), Boieldieu (Opern), Neukomm (Messen u. a.), Field (Klavierwerke), F. Schneider und Marschner. Endlich die ganze Reihe von Modekomponisten von Clementi bis Moscheles.

Die kleine Auswahl dürfte genügend dartun, daß auch auf diesem Gebiet der Redaktor umsichtig zu Werke ging. Keiner der einigermaßen bedeutenden Namen fehlt auf der Liste. —

Wenn wir uns nochmals die Reihe der Mitarbeiter und Korrespondenten vergegenwärtigen, so könnte es uns im ersten Augenblick scheinen, als sei ihre Zahl sehr groß. Bedenken wir aber, daß es für den Redaktor galt wöchentlich einen Bogen zu füllen, so wird alsbald klar, wie groß die persönliche Arbeit

desselben gewesen ist, und wir glauben gerne, daß er besonders in den ersten Jahren oft ganze Nummern allein verfaßt hat. Es ist zu bedenken, daß die Zahl derjenigen, die überhaupt nur einigermaßen die Fähigkeiten hatten, Mitarbeiter eines solchen Blattes zu sein, bei weitem kleiner war als heute, wo bald jeder dritte gewohnt ist für die Öffentlichkeit zu schreiben, wenn auch andererseits zugegeben werden muß, daß die Zahl der Zeitungen damals noch bedeutend kleiner war.

Betont muß noch werden, daß die „Allgemeine musikalische Zeitung" für ihre Zeitgenossen etwas durchaus neues bedeutete, in das sie sich erst einleben mußten. Wohl waren sie gewohnt zu schreiben; nicht aber für die Öffentlichkeit, sondern Briefe, die für einen oder doch für einen kleinen Kreis nur bestimmt waren.

Wenn wir sagen, die „Allgemeine musikalische Zeitung" war etwas neues, so müssen wir gleichzeitig betonen, daß ihr Erscheinen mit dem Hervortreten des Musiklebens an die Öffentlichkeit — bisher hatte es sich fast ausschließlich in der Gesellschaft bewegt — eine unbedingte Notwendigkeit war. Im richtigen Moment, nicht zu früh und nicht zu spät, ist sie denn auch gekommen. Es ist gleichsam eine Modetendenz unserer heutigen Forschung, alle derartigen Erscheinungen als zwangsläufig hinzustellen — eine Tendenz die leicht zu Irrtümern führen kann. Hier dagegen trifft diese Theorie klar und folgerichtig zu.

Vergleichen wir die „Allgemeine musikalische Zeitung" mit ihren Vorgängerinnen, so sehen wir bald, daß sich nicht nur äußerlich Unterschiede finden, sondern daß die wichtigsten innerlich begründet sind. Wir haben schon oben darauf hinzuweisen Gelegenheit genommen, daß ihr Hauptvorzug in der Vielseitigkeit liegt, daß sie eben, um es kurz zu sagen, eine Zeitung war — mit allen Vorzügen und Schwächen einer solchen. Sie nimmt einen Mittelweg ein zwischen einem reinen Nachrichtenblatt und einer wissenschaftlichen Fachzeitung. Obwohl ein Kompromiß, ist dies ohne Zweifel von gutem und, wie die Erfahrung zeigt, ist es die einzige Art eines Kunstblattes, die sich bewährt und die sich längere Zeit zu halten vermag. Denn alle Zeitschriften, die musikalischen wenigstens, die eine längere Lebensdauer aufzuweisen haben, sind bis zu einem gewissen Grade dem Beispiel der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" gefolgt. Die es nicht taten, sind fast ohne Ausnahme frühzeitig wieder eingegangen, so sehr das bei Fachzeitschriften, wie etwa bei den „Monatsheften für Musikgeschichte" oder bei der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" zu bedauern ist.

Daß Rochlitz redlich bemüht war seine Zeitung auf einem möglichst hohen Niveau zu halten, und daß ihm das während seiner ganzen Redaktionszeit gelungen ist, dürfte erwiesen sein. Und dies nicht nur in Bezug auf den Inhalt, sondern auch in Bezug auf die Form, und zwar in doppelter Hinsicht: Form im Sinne von allgemeiner Haltung, die durchwegs gediegenen, vornehmen Ton hat. Auch wenn zu einem Stück, einer Leistung nein gesagt wird — immer geschieht

es in feiner, nie verletzender Art. Man könnte vielleicht Mangel an Temperament oder Mut dahinter suchen. Ein kurzer Blick auf die Intelligenzblätter, die ja für irgendwelche Streitigkeiten immer offen waren, da sie außerhalb des redaktionellen Teiles standen und ihr Raum von den Benutzern bezahlt werden mußte, belehrt uns eines anderen. Was aber in der Zeitung selbst seinen Platz hatte, mied allen vorlauten Ton. Form auch im Sinne von Stil: bei Rochlitz selber angefangen, der sich ganz an Goethes Schreibweise geschult hatte; aber auch bei einem Großteil der andern, die alle ganz einfach zu schreiben verstanden, es aber auch verhältnismäßig leicht hatten, bei so unmittelbarer Nähe höchster Vorbilder. Es wird kaum möglich sein die direkte Anteilnahme des Redaktors an diesen Vorzügen feststellen zu können. Sicher aber ist, daß er Ton und Richtung angab, als Höchstverantwortlicher der er war.

Wie schwer ihm dies alles oft fiel, mag am besten aus einem Brief an Goethe hervorgehen (94), indem er sich darüber beklagt, wie seiner Zeitung Hindernisse in den Weg gelegt würden, und seinen verehrten Freund bittet, gelegentlich etwa in der „Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung", etwas über sein Blatt zu schreiben, ansonst er die Redaktion nicht mehr lange werde führen können (95).

Die Zeit der Feldzüge Napoleons war an sich die denkbar ungünstigste. Doch abgesehn von den Hemmnissen mehr äußerer Art, hatte sie auch auf den Leiter selbst, der kränklicher und äußerst sensibler Natur war, stark behindernden Einfluß.

Dazu kam, daß auch der materielle Nutzen an der Zeitung für Rochlitz sehr gering war, schreibt er doch gelegentlich an Spohr: „wie ich denn überhaupt von dieser Zeitung keinen Gewinn habe, keinen suche und nur mein Geschick preise, das mich so gestellt hat, für das was meine Lieblingsneigung von jeher gewesen, ohne Rücksichten thätig und wirksam seyn zu können" (96).

Es war deshalb wohl eine innere Notwendigkeit, daß Rochlitz im Jahre 1818 die Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" niederlegte, hatte er doch einerseits das Gefühl, den neuesten Erscheinungen nicht mehr gewachsen zu sein — wie seine Stellungsnahme zu Beethovens Spätwerk klar beweist — andererseits mochte er sich wohl heraussehnen aus dem lärmigen Zeitungsbetrieb. „Das Schreiben fängt an mir zu widerstreben und das Druckenlassen noch viel mehr" (97), schreibt er ein Jahr nach dem Weggang von der Zeitung, eine Abneigung, die ihn auch schon früher befallen haben mag. Er hatte denn auch ein Recht nach zwanzigjähriger ununterbrochener Arbeit sich vom öffentlichen Betriebe zurückzuziehen; ein Recht auch auf die stolzen Worte, die er in der letzten Nummer, für die er verantwortlich war, seinen Lesern zum Abschied widmete (s. Anh. II).

Daß er auch ferner für die Zeitung schreiben werde, hat wohl niemand anders erwartet, und Rochlitz hat dieses Versprechen getreulich eingehalten. Ja er tat noch mehr. Nach seinem Weggang wurde vorläufig kein neuer Redaktor

gewählt, sondern Gottfried Härtel übernahm die Leitung unterstützt von Rochlitz, der ihm jeder Zeit mit Rat und Tat zur Seite stand.

Härtel mag Rochlitz nur ungern haben ziehen lassen, mochte er doch ahnen, daß sich ein zweiter seines Schlages nicht sobald werde finden lassen. Und als er selber im Jahre 1827 starb, mögen seine Nachfolger die Lücke noch mehr gespürt haben. G. W. Fink, der in diesem Jahre die Leitung übernahm, war sicher ein fleißiger Mann, eifrig bemüht, die Bahn weiter zu verfolgen, die ihm sein Vorgänger gewiesen hatte. Aber es fehlte ihm vor allem eins, das alles Bemühen nicht zu ersetzen vermochte: die überlegene Intelligenz. So mußte es wohl kommen, daß das Niveau der Zeitung ganz allmählich und dem uneingeweihten Beobachter kaum merklich, zu sinken begann, was den damaligen Inhabern des Verlags aber nicht entgangen war, wie aus den Schilderungen Hases deutlich hervorgeht (98). Sie machten denn auch alle erdenklichen Anstrengungen, die zu nichts führten, und als ihre letzte Hoffnung, nämlich die, Mendelssohn zu gewinnen, zunichte wurde, und sie immer deutlicher einsehen mußten, daß sie gegen die Konkurrenz eines Schumann nicht aufkommen konnten, da mochten sie sich wohl immer mehr mit dem Gedanken vertraut gemacht haben, die Zeitung in kürzer oder längerer Zeit eingehen zu lassen. Sie warteten noch den Tag des fünzigjährigen Bestehens ab und verzichteten dann im Jahre 1848 auf eine Weiterführung. Ihre Mission war erfüllt.

Nicht nur heute, vom historischen Standpunkt aus, läßt sich das sagen, auch zahlreiche Zeitgenossen haben es empfunden, daß die „Allgemeine musikalische Zeitung" eine Mission zu erfüllen hatte und sie auch erfüllte, und daß das Hauptverdienst ihrem ersten Redaktor zukam. Schon ein Überblick auf den Stab bedeutender Mitarbeiter kann uns dies bestätigen; denn es darf wohl angenommen werden, daß die, welche daran mitzuarbeiten halfen zugleich auch für die Zeitung an sich eingenommen waren.

Aber auch sonst finden sich der Worte hoher Anerkennung nicht wenige. Daß Goethe sich für die Zeitung interessierte, ist bereits erwähnt worden. Eine Aussage C. M. von Webers mag hier angeführt werden. Hase weiß zu berichten (99), daß dieser mit ein paar Freunden eine Zeitschrift zu gründen beabsichtigte und zitiert die Worte Webers die zeigen, warum davon abgesehen wurde. Dieser schreibt nämlich an Rochlitz: „Ich versichere Sie auf Ehre, daß Sie, nur Sie derjenige sind, um dessen hohen Verdienstes um die Kunst willen kein andres ähnliches Blatt erschienen ist, weil eine Art Kunstfrevel wäre, einer Zeitung, die unter Ihrer Leitung steht, eine andere gegenüber stellen zu wollen".

Anläßlich einer Rezension des ersten Bandes von Rochlitz' „Für Freunde der Tonkunst", die wahrscheinlich von Fink stammt, vielleicht aber auch von Wendt, heißt es, die Zeitung sei „ein stehendes Denkmal seines Wirkens" (100).

Im Nekrolog Rochlitzens, der leider nicht gezeichnet ist, heißt es unter anderm: „Mit Recht verdient jedoch der bis zu seinem letzten Lebenshauche

für Wissenschaften und Künste unermüdlich thätige Rochlitz, daß vor Allem in diesen Blättern seiner mit Liebe, Achtung und Dankbarkeit gedacht werde! ..... War es doch Friedrich Rochlitz, der vor dreiundvierzig Jahren dieses der Kunst gewidmete Blatt — dem Geist wie der Tendenz nach dem 19. Jahrhundert zur wahren Ehre gereichend — in das Leben rief ..... der volle zwanzig Jahre an der Spitze dieses so bedeutenden Kunstinstitutes stand ....." (101).

Auch das Direktorium des Gewandhauses widmet Rochlitz als Redaktor bei seinem Hinschiede herzliche Worte der Anerkennung. Er habe zu den geachtetsten Schriftstellern über Musik gehört und „eine geschätzte, der Musik ausschließend gewidmete Zeitschrift, welche geraume Zeit die einzige dieser Gattung war", begründet und „eine Reihe von Jahren hindurch rühmlich" geleitet (102).

Aber auch in späterer Zeit ist sein Verdienst um die Musik, als Leiter der tonangebenden Musikzeitung seiner Zeit immer wieder hervorgehoben worden. So sagt z. B. Fétis: „Les littérateurs musiciens qui connaissent l'intéressante collection de cet écrit périodique, avouent que le temps le plus brillant de sa durée fut celui où Rochlitz y prit une part active" (103).

Und Eitner äußert sich folgendermaßen: „Das nachhaltigste Verdienst hat er sich aber durch die Redaktion der Allgemeinen mus. Zeitung" .... erworben. Es sei „sein Verdienst, der Zeitschrift eine Stellung in der Welt gegeben zu haben, die in damaliger Zeit von großem Einfluß war" (104).

Endlich sei noch das Urteil Riemanns angeführt:„Man muß bedenken, daß diese Zeit Beethovens gesamte Schaffensperiode und die Zeit des Erscheinen von Haydns größten Werken begreift ..... Die A.M.Ztg. welche schnell tonangebend auch über Deutschland hinaus wurde, brachte über die ersten acht Sinfonien und andere Werke Beethovens Berichte aus R.s Feder....." (105).

An sich etwas neues aber auch notwendiges, konnte sie dank ihrem langen Bestehen ein eigentliches Vermittlungsorgan werden zwischen Künstler und Publikum, was allen ihren Vorgängerinnen unmöglich war. Dies war in der Zeit ihrer hauptsächlichen Wirkung nicht wenig notwendig — war dies doch nicht nur eine Epoche der Blüte sondern, was schwerer wiegt, des Umsturzes. Uns erscheinen zwar die Klassiker und ihr Gefolge kaum mehr als ein Rätsel; um so mehr aber ihren Zeitgenossen.

Auch für uns bedeutet die „Allgemeine musikalische Zeitung" eine Fundgrube von höchster Bedeutung für die Periode der Klassik und eines Teils der Romantik. Dörffel sagt sehr richtig: „Diese Zeitung wird auf immerwährende Zeiten ein Magazin der Kunstgeschichte für alle kommenden Literatoren der Musik sein" (106).

Und dies alles, das darf nochmals betont werden, war das Werk fast ausschließlich eines einzigen Mannes. Rochlitz' belletristische Werke liest heute

nur noch der Fachmann, seine ästhetischen kaum ein anderer. „Für Freunde der Tonkunst", das Werk, das heute als sein bekanntestes gilt, birgt zwar noch einiges, das noch nicht überholt ist; doch wird dies nicht mehr allzu lange dauern, ganz abgesehen davon, daß ein großer Teil der dortigen Aufsätze zuerst in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erschienen ist. Diese selbst aber ist sein Werk; eine Großtat, durch die er sich dauerndes Verdienst erworben hat.

(Verzeichnis der von Rochlitz in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erschienenen Aufsätze und Berichte, s. Anh. III.)

Für Freunde der Tonkunst.

Rochlitz' Sammelwerk eines Teils seiner besten musikwissenschaftlichen Aufsätze erschien 1824 in zwei Bänden in erster, 1830—32 in vier Bänden in zweiter Auflage (107). Der Verfasser beklagt sich in einem Vorwort darüber, daß er soviel abgeschrieben werde, ohne daß man seinen Namen nenne: „Und doch: was hülfe wohl Klagen und Beschwerdeführen? Besser, all' dergleichen von der Hand schlagen, und denken: Wer da glaubt, mit Ehre vor Männern von Kenntnis und vor sich selbst ferner so verfahren zu können: der verfahre auch ferner so." Die Hauptsache sei, wenn, gleich in welcher Form, seine Ausführungen zur Förderung der Tonkunst beitrügen. Trotz des Protestes also schmeichelt es ihn, abgeschrieben zu werden, ja er freut sich geradezu darüber.

Noch mehr aber hätte es ihn gefreut, daß 1868, 25 Jahre nach seinem Tod, noch eine dritte, von A. Dörffel besorgte Auflage veranstaltet wurde, deren liebenswürdiges Vorwort folgendermaßen lautet: „Die Veranstaltung der vorliegenden dritten Auflage des Werkes: Für Freunde der Tonkunst, soll ein Act der Pietät sein, den die Verlagshandlung dem Andenken des verstorbenen Verfassers zollt. Friedrich Rochlitz war ein ächter und treuer Jünger der Musik, für welche er bis ins hohe Greisenalter lebte und wirkte." Sein einziger Wunsch sei gewesen, ihn und sein Werk nicht ganz zu vergessen. „Dieser Wunsch sei durch diese neue Auflage erfüllt."

Doch wenden wir uns nun dem Werke selber zu.

Zunächst

das Inhaltsverzeichnis.

1. Band.

I. Bildnisse.
Johann Adam Hiller.
Gertrud Elisabeth Mara.
Andreas Romberg.

II. Betrachtungen.
Die Fuge.
Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst.
Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete und ungebildete Völker.

Händels Messias.
Entstehung der Oper.

III. Vermischtes.

Der Componist und der Liebhaber.
Erster Ausflug eines Virtuosen.
Blinde Musiker.
Schreiben an die Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung.

2. Band.

I. Bildnisse.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann.
Ernst Ludwig Gerber.
Häusliche Musik:
Emanuel d'Astorga, und
Johann Heinrich Rolle.

II. Betrachtungen.

Vom zweckmäßigen Gebrauche der Mittel der Tonkunst.
Vom Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Clavier.
Der Frühlingstag. Veralten und nicht veralten.
Ein guter Rath Mozarts.

III. Gemischtes.

Der siebzigste Geburtstag.
Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst.
Scheller.
Das Verhältnis des Kritikers zum Künstler.
Commentatiuncula in usum Delphini.

3. Band.

I. Zur Erinnerung an Zeitgenossen und einige ihrer Hauptwerke.

Johann Gottlieb Naumann und sein Vater-Unser.
Karl Maria von Weber und sein Oberon.
Friedrich Ernst Fesca.
Christian Gotthilf Tag.
Franz Danzi.
Johann Peter Salomon.
Karl Gottlieb Berger.
Sigmund Neukomm und seine Grablegung Christi.

II. Materialien.

Vermittlung.
Vorschläge.
Aussicht.
Trost.
Geist und Buchstabe.
Wunsch.
Verwandtschaft.
Erinnerung.
Verhältnis.
Neu-Altes.

III. Ansichten.

Sebastian Bach's Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott.
Phantasien über die Kunst, herausgegeben von Ludwig Tieck.
Reichardt's Musik zu Göthes Liedern.

IV. Gespräche.

Der Organist und der Doctor.
Der Besuch.

4. Band.

Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrzehnte.
Faustina Hasse.
Karl Philipp Emanuel Bach.
Musik und Musiker in Wien. Zwei Briefe.
Der Componist und der Gelehrte.
Ueber Sebastian Bachs große Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes.
Versuch einer musikalischen Reise im Frühling des Befreiungsjahres 1813.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis läßt uns erkennen, daß die beiden ersten Bände genau die gleiche Zusammenstellung haben: zuerst „Bildnisse", d. h. Biographien, dann „Betrachtungen", sowohl ästhetischer als wissenschaftlicher Art, endlich „Vermischtes", bei dem wir kleine belletristische Aufsätze finden, die irgend etwas mit Musik zu tun haben. Im dritten Bande bleibt Kategorie I. dieselbe; in der II., „Materialien", wird versucht auf ein paar grundlegende Fragen über die Arbeit des Künstlers einzugehen: die III., „Ansichten", bespricht einige Meisterwerke; die IV. endlich entspricht der III. der vorigen Bände. Im vierten Bande hat Rochlitz es unterlassen, die Einteilung anzugeben, doch ist sie leicht erkenntlich: zunächst eine große historische Arbeit, dann zwei Biographien, zwei Musikbriefe, eine Untersuchung, eine Betrachtung und eine kleine Skizze.

Bei unserer nun folgenden Untersuchung sei die umfangreichste Arbeit, „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drei Jahrhunderte", als einzeldastehend vorweg genommen.

Fehlt kaum einer kleineren Arbeit von Rochlitz ein Vorwort, wieviel weniger darf hier eins fehlen. In etwa 25 Seiten breitet sich der Verfasser zunächst über den „Kunstgenuß" im allgemeinen, dann über „Eigenthümliches der Tonkunst" im besonderen aus. In einem Abschnitt „Geschichte der Tonkunst. Eine Aufgabe", gibt er die wichtigsten Quellen an, die er kurz kritisiert, um endlich, in einem „Kunstgeschichtlicher Leitfaden" betitelten Abschnitt, die Stellung der Musik innerhalb der allgemeinen Kultur und innerhalb der Künste knapp zu zeichnen, endlich Zweck und Sinn dieser Arbeit anzugeben. Der sich anschließende Hauptteil braucht hier nicht im einzelnen durchgegangen zu werden, da Rochlitz eine spätere Fassung (mit Auslassung der fünften Periode) im historischen Abschnitt der „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke" geboten hat. Hier wie dort gibt er — einige Spezialgebiete abgerechnet — zunächst einen allgemeinen Überblick über die betreffende Periode, mit Heraushebung der typischen Merkmale, um dann zu einer chronologischen Charakterisierung der einzelnen Meister überzugehen. Das ganze ist — was übrigens, wie wir noch sehen werden, für den Historiker Rochlitz im allgemeinen gilt — keine Arbeit, deren Schwerpunkt in wissenschaftlicher Erforschung liegt, sondern eine populäre Darstellung, gegen die freilich nicht wenige Einwände gemacht werden müßten.

Dieser großen Arbeit schließen wir eine Untersuchung der einzelnen Aufsätze, nach Gruppen geordnet, an, mit der Tendenz, sie nach heutigem Maßstab zu bewerten, mit anderen Worten also festzustellen, welche von den Aufsätzen uns heute noch etwas zu sagen haben und inwiefern dies der Fall ist.

Die Biographien, oder wie Rochlitz sagt, die „Bildnisse", seien vorangestellt.

Die Eröffnung der Reihe macht gleich eine der besten Arbeiten der ganzen Sammlung: die über Johann Adam Hiller. Sie erhält dadurch ihre besondere Note, daß Rochlitz sozusagen ein Schüler und jüngerer Freund Hillers gewesen ist. Der biographische Teil ist geschickt und sympathisch, auch die Beurteilung der Werke ist dieselbe, die wir heute noch anerkennen. Hillers Leben ist schon wiederholt beschrieben worden, trotzdem dürfen wir getrost jederzeit auf diesen Aufsatz zurückgreifen.

Weniger gutes ist von der Biographie der Gertrud Elisabeth Mara (108) zu sagen. Riemann nennt sie nicht zu Unrecht „stark aufgeputzt" (109). Die Sache liest sich fast wie ein Roman, ist als solcher recht unterhaltend geschrieben; vom Standpunkt des Historikers aus ist die Arbeit aber zum mindesten anfechtbar.

Sachlicher dagegen ist wieder diejenige von Andreas Romberg; Mensch wie Leben sind geschickt gezeichnet, die Werke, die genau aufgeführt sind, sehr gut charakterisiert.

Besonderes Interesse weckt die erste Biographie des zweiten Bandes (110) dadurch, daß Rochlitz, wie wir bereits gehört haben, E. T. A. Hoffmann persönlich gekannt hat, ja auf eine höchst originelle Art zu dieser Bekanntschaft kam. Bezeichnend aber auch, wie der altfränkische Rochlitz einen Charakter wie den Hoffmanns letzten Endes nicht verstehen konnte, was deutlich aus der Kritik an dessen Phantasiestücken hervorgeht. Ein wertvolles Dokument, besonders für Hoffmanns erste literarische Versuche, bleibt aber dieses Stück trotzdem.

Sympathisch wirkt das Bild, das von E. L. Gerber entworfen wird. Neben gebührender Anerkennung finden wir auch — das erhöht den Wert des Aufsatzes — oft recht scharfe Kritik über das „Neue historisch-biographische Lexikon".

Weniger ansprechend ist für unser Gefühl die Art des Vorgehens im folgenden Stück, das den Titel „Häusliche Musik" führt und in Briefform gehalten ist. Eine Dame schreibt über musikalische Privatveranstaltungen, denen beizuwohnen sie Gelegenheit hatte, und gibt wieder, was sie daselbst aus dem Munde eines Kenners über Leben und Werk d'Astorgas und Rolles erfahren hat. Durch diesen Rahmen ist dem Verfasser Spielraum gegeben zwischen historischer Tatsachenfeststellung und romanhaftem Ausschmücken. Wir schätzen diese Zwitterart kaum mehr, dürfen sie aber bei Rochlitz nicht zu sehr verurteilen. Freilich entgeht er der Gefahr des Aufbauschens nicht; be-

denken wir aber, wie gering zu seiner Zeit das Ansehen der Musikwissenschaft noch war, so müssen wir zugeben, daß diese Art ein nicht zu verachtendes Werbemittel war, indem so dem Leser wissenschaftliche Kost auf belletristische Art zubereitet vorgesetzt wurde, die ihm wohl besser zusagte als eine trockene wissenschaftliche Abhandlung. Wir müssen im Abschnitt über den Historiker Rochlitz speziell auf diesen Aufsatz nochmals eingehend zu sprechen kommen.

Wie schon die Hauptüberschrift über den Biographien des dritten Bandes zeigt: „Zur Erinnerung an Zeitgenossen und einige ihrer Hauptwerke", sind diese teilweise knapp gehaltenen Stücke noch lebenden oder erst kürzlich verstorbenen Musikern gewidmet, die fast alle zu Rochlitz' persönlichen Bekannten gehörten. Naumann (111), dem das erste Stück gewidmet ist, steht in Rochlitz' besonderer Gunst. Man hätte deshalb füglich etwas Geschlosseneres über ihn erwarten dürfen als die Wiedergabe von ein paar Anekdoten. Der zweite Teil des Aufsatzes bringt eine annehmbare Beurteilung seines Vater-Unsers.

Weit größeres Interesse weckt die folgende Abhandlung: „Karl Maria von Weber und sein Oberon" (112). Wir haben Weber bereits als Freund von Rochlitz kennen gelernt, eine Tatsache, die man diesen Ausführungen wohl anmerkt, ohne daß sie aber störend wirkte. Sehr einnehmend gleich die allgemein gehaltene Einleitung. Ihr folgt eine Kritik des Textes, die freilich alles, nur nicht milde ausfällt. Auf seine Art würdigt hierauf Rochlitz die Webersche Musik, die zwar nicht uneingeschränktes, doch großes Lob findet. Im ganzen eine der besten biographischen Arbeiten aus Rochlitz' Feder.

Die fünf sich anschließenden kleinen Stücke über Fesca, Tag, Danzi (113), Salomon und Berger (114) sind gleichsam Variationen über das Thema: Es kann nicht jeder groß und nicht jeder Große immer groß sein. Diejenige über Salomon scheint noch die Wertvollste zu sein, während die anderen uns wenig mehr interessieren können.

Weit mehr Anrecht auf Beachtung hat der letzte biographische Aufsatz dieses Bandes, „Sigmund Neukomm und seine Grablegung Christi" (115). Einer guten Biographie folgt eine Beschreibung von Neukomms Musik zur Braut von Messina. Hier nimmt Rochlitz die Gelegenheit wahr, einiges über die griechische Musik zu sagen, ein Gebiet, in dem er so ziemlich auf der Höhe seiner Zeit stand. Hierauf folgt der Schluß der Biographie und daran anschließend eine angemessene, nicht zu hochgreifende Würdigung der Musik der Grablegung. Zusammen ein reichhaltiges und gutes Stück.

In ähnlichem Maße literarisch ausgeschmückt wie das Lebensbild der Mara ist das einer anderen großen Sängerin, der Faustina Hasse (116), das wir im vierten Band finden. Freilich interessiert Rochlitz auch hier weit weniger das Historische als das Charakteristische.

Demgegenüber ist die Würdigung Ph. E. Bachs wieder durchaus ernst zu nehmen. Sie trug offenbar einiges wirklich Neues zu dessen Lebensgeschichte bei, da sich Rochlitz von Doles, Reichardt, Öser und Hiller über ihn berichten ließ (117). Auch die Beurteilung der Werke ist, einige Ausnahmen abgerechnet, recht zutreffend.

Nicht eigentlich zu den Biographien gehören die beiden Briefe aus Wien (118), doch bieten sie einiges aus verwandten Gebieten und seien deshalb hier angeschlossen. Der erste, an Gottfried Härtel gerichtet, schildert treffend die damaligen Zustände in Wien; die paar Seiten dürfen mit zum besten gerechnet werden, was in Für Freunde der Tonkunst zu finden ist. Im zweiten, an seine Familie geschrieben, ist besonders das Zusammentreffen mit Salieri und Beethoven außerordentlich lebendig dargestellt, wie wir bereits gesehen haben.

Rochlitz nennt mit Recht seine biographischen Aufsätze „Bildnisse". Es sind keine rein historischen Arbeiten — sie haben etwas Erlebtes, Geschautes, nicht mühsam Erforschtes in sich. Verfällt der Verfasser auch dabei zuweilen in den Fehler, das Ganze zu romanhaft, anekdotenhaft aufzufassen, so haftet ihnen doch auch wieder ein überaus lebendiger, frischer Geist an, der unmittelbar anspricht.

Meist zu knapp gehalten, als daß sie Anspruch auf etwas Vollständiges machen könnten, haben sie darin ihren besonderen Wert, daß es zumeist Bekannte, ja Freunde sind, die geschildert werden, so daß aus jeder Zeile etwas durchaus persönliches spricht. Dennoch müssen wir uns, besonders wenn wir uns dieser Tatsache bewußt sind, über die durchaus sachliche Beurteilung der Werke wundern.

Wie überall, so verfolgt auch hier Rochlitz als Hauptzweck: das Interesse an der Musik und ihrer Wissenschaft zu wecken und zu heben.

„Betrachtungen" nennt Rochlitz die Kategorie größerer und kleinerer Aufsätze verschiedenen Inhalts. Er beginnt im ersten Band mit einer Skizze über die Fuge (119). In der Einleitung weist er darauf hin, daß die Musik noch nie so sehr Allgemeingut geworden sei. Daran schließt sich eine Scheidung zwischen Dilettanten und Laien an. Jener sei ein Mann, der sich mit Musik befasse, doch nur nach seinem Geschmack; dieser liebe die Musik zwar, doch ohne weiter über sie nachzudenken. Dann erst folgt die eigentliche Behandlung des Themas. Es wird dabei zunächst betont, daß die Fuge Laien wie Dilettanten ein Horror sei. Es folgt eine populäre Erklärung dieser Form für Dilettanten, während die Laien nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß nicht jede Fuge bloß Verstandeswerk sei. Endlich werden die Komponisten aufgefordert, nicht zu komplizierte Fugen zu schreiben; vorbildlich seien solche von Händel, Mozart, Graun, Ph. E. Bach (J. S. Bach wird nicht genannt). — Eine für ihren Zweck gute, für uns unwesentliche Arbeit.

Ein gediegenes Stück ist der Aufsatz „Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst“ (120), weniger durch die Tiefe des Gehalts als durch den jugendlichen Schwung, der daraus zu spüren ist. Rochlitz teilt die Musikliebhaber und -kenner wie Sterne und Jean Paul die Reisenden in vier Klassen, die er sehr geschickt charakterisiert. Besonders fein sind am Schluß die schönen Worte über die Bedeutung der Musik für Hochstehende.

Einen, wenn auch recht bescheidenen, Beitrag zur vergleichenden Musikwissenschaft bietet das folgende Stück, „Verschiedenheiten der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker“, das freilich in sehr populärer Form gehalten ist. Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß primitivste, fast nur auf den Rhythmus eingestellte Musik auf ungebildete Völker einen weit stärkeren Eindruck mache, als die kultivierteste Musik auf gebildete. Rochlitz kommt zum Schluß, daß jenes eben gar keine Musik in unserem Sinne sei, es jedoch einen Vorzug der Kultur ausmache, wenn uns unsere Musik nicht in so hohem Maße hinreiße, daß aber deswegen oft die innere Wirkung sehr stark sein könne.

Leider entgeht Rochlitz in der Einleitung zum Aufsatz „Händels Messias“ auch nicht ganz der Gefahr, die Entstehungsgeschichte und die Anfänge der Wirkung dieses Werks allzu romanhaft auszuschmücken. Die sich anschließende Schilderung — Analyse kann man nicht sagen — nimmt, wie fast immer bei Rochlitz, den Text zur Grundlage; die Musik wird ohne jedes Notenbeispiel nur auf ihren Eindruck hin charakterisiert. Das ist die typische Art, wie er die Werke durchgeht. Sie hat zwar ihre großen Mängel, erfüllt aber ihren Zweck durchaus, wenn sie so gut durchgeführt ist wie die vorliegende, bei der es gilt, sich für ein Meisterwerk einzusetzen.

Von einigem Wert ist uns heute auch noch der Aufsatz „Die Entstehung der Oper“ (121), besonders da sich Rochlitz eingehend mit diesem Thema befaßt hat, unter Benutzung wenigstens eines Teiles der ihm zugänglichen Literatur, ja sogar einiger Quellen. In einer früheren Arbeit, „Gedanken über die Oper“ (122), hat er als Vorläufer der Oper die Mysterienspiele, die Neubelebung des griechischen Dramas und — als Resultat eigener Forschung — die Entwicklung der Romanze angegeben. Daraufhin habe er von Gerber ein Schreiben erhalten, das ihn zu neuerlichen Studien bewogen habe, wobei er zur Überzeugung gekommen sei, daß seine These wenig zurecht bestehe. Es folgt eine bereinigte Wiedergabe der Entstehungsgeschichte der Oper, von einigen kleinen Irrtümern abgesehen, auf der Höhe der Zeit stehend. — Solche historische Arbeiten haben für uns keinen praktischen Wert mehr, da sie zeitlich überholt sind. Vom Standpunkt des Historikers aus dagegen muß dieser Aufsatz als gut bezeichnet werden, da Rochlitz hier als selbständiger Forscher auftritt (auch die Quellen sind ausnahmsweise angegeben).

Etwas irreleitend ist der Titel des Aufsatzes „Vom zweckmäßigen Ge-

brauch der Mittel der Tonkunst" (123), da man daraus beispielsweise ganz gut auf eine kurze Instrumentationslehre schließen könnte, während es sich um eine rein ästhetische Abhandlung handelt. „Zunächst für junge Musiker, die mit ihrer Kunst es ernstlich meynen", sagt der Untertitel. Seit Palestrina sei nie mehr so sehr über die „Überladung" in der Musik geklagt worden wie in diesen Tagen, weswegen eine Auseinandersetzung mit den Mitteln der Tonkunst sicher ihre Berechtigung habe. Zunächst wird allgemein darüber gesprochen, dabei hervorgehoben, daß ein jeder, auch der genial Veranlagte, der Anleitung bedürfe, und daß endlich wieder, neben der Phantasie, auch der Verstand als mittätig bei der Schöpfung eines Kunstwerkes genannt werden dürfe. Zwar sei damit ein solches noch lange nicht geschaffen, doch auch den Begabtesten sei eine bewußte Beherrschung der Mittel von Nutzen. Hier nun solle eine Auseinandersetzung „des rechten Gebrauchs der Mittel der Tonkunst zum Ausdruck des Erhabenen, des Großen (Starken, Erschütternden), des Anmuthigen (Lieblichen), und des Niedlichen und Zierlichen — als vier Gattungen der Empfindungen, die sich am leichtesten und deutlichsten durch Musik ausdrücken lassen", folgen. Gegen eventuelle Einwände schützt sich Rochlitz, indem er als Hauptziel angibt, den Freunden der Tonkunst Anregung zum Nachdenken zu geben, nicht sie durch dogmatische Sätze belehren zu wollen. Für den Ästheten Rochlitz ist dies wohl die aufschlußreichste Schrift.

Der nächste Aufsatz, „Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Klavier" (124), will für Bach werben. Rochlitz tut dies, indem er zeigt, wie man diesem schwerverständlichen Meister näher kommen kann. Das Urteil über Bach ist nicht restlos großzügig, für seine Zeit aber durchaus anerkennenswert. Es hat sicher mit zur Bachrenaissance beigetragen.

„Der Frühlingstag": ein Gespräch zwischen zwei jungen Leuten und einem älteren Herrn über das Thema „Veralten und nicht veralten". Die Oper steht im Mittelpunkt, wobei der Alte sich dahin äußert, daß die zeitgenössische Oper mehr ein Zeitvertreib, eine Spielerei im guten Sinne, denn eine ernsthafte Angelegenheit sei — daß sie einen Vergleich mit dem Schauspiel niemals aushalten könne. Die Jungen widersprechen ihm nicht, deuten aber an, daß eine Oper, die dem Schauspiel nahe komme, durchaus im Bereiche der Möglichkeit liege. Gluck habe derartiges bereits mit Erfolg versucht. Diese Andeutungen, die darauf hinweisen, wie schon lange vorher Wagners Musikdrama nicht nur geahnt, sondern sogar gefordert worden war, machen den Aufsatz wertvoll.

Auch das folgende Stück hat in seinem Grundgedanken einigen Wert für uns. „Ein guter Rath Mozarts" (125), der darin besteht, daß man ein Werk erst innerlich verarbeiten, dann erst schreiben solle. Dadurch werde dem Hauptmangel der Zeit, dem Mangel an Erfindung, abgeholfen.

Unter dem zusammenfassenden Titel „Ansichten“ hat Rochlitz drei gleichfalls hierher gehörige Aufsätze dem dritten Bande angegliedert.

Der erste ist überschrieben „Johann Sebastian Bachs Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott“ (126). Die Einleitung ist eine mehr allgemeingehaltene Würdigung des Thomaskantors, dessen Genialität unterstrichen wird, ebensosehr aber auch die Schwierigkeit, die dem Verstehen entgegentritt. Die sich anschließende Beschreibung des Werkes hat dieselbe Form wie die anderen von Rochlitz, verzichtet auf Notenbeispiele, begnügt sich mit Worten, welche freilich hier eine besonders starke Bildhaftigkeit verraten, die geradezu auf Schumann hinweist. Auch dies wieder eine der tüchtigen Arbeiten, mit denen sich Rochlitz für Bach einsetzt (127).

Haben wir schon im vorigen Aufsatz Anklänge ans Romantische gefunden, so ist dies noch weit mehr der Fall im folgenden, „Musikalische Aufsätze, von Joseph Berglinger“; in der Schrift: „Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, herausgegeben von Ludwig Tieck“ (128). Es ist interessant zu sehen, wie hier Rochlitz direkt romantische Ausdrücke braucht, die, wenn auch aus der behandelten Lektüre übernommen, sich in seinem Munde zunächst recht merkwürdig ausnehmen. Rochlitz ist im allgemeinen durchaus einverstanden mit diesen „Schwärmereien“ und übt eigentliche Kritik nur, wo es sich, nach seiner Meinung, um unrichtige Untersuchungen handelt.

Im nächsten Stück, „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, mit Musik von J. F. Reichardt“ (129), nimmt Rochlitz zunächst die Gelegenheit wahr, in einer längeren Einleitung über die Liedkomposition zu sprechen. Er betont, daß seiner Ansicht nach der Musiker sich neben den Dichter stellen müsse. Die Lieder Reichardts werden einer sehr eingehenden Kritik unterzogen; wenn Rochlitz auch hervorhebt, daß man lieber beim guten verweile und dieses gebührend hervorhebe, so spart er hier mit dem Tadel kaum weniger als mit dem Lob.

Aus dem vierten Bande gehört in diese Abteilung der Dialog „Der Componist und der Gelehrte“. Die beiden Herren sprechen über alles mögliche, über Minderwertigkeitsgefühle der Künstler, über Beeinflussung durch andere und dergleichen. Interessant sind einige Einflechtungen über den Rhythmus, ein Thema, das sonst Rochlitz nicht allzu oft beschäftigt. Im übrigen bringt das Stück nicht viel wesentliches: in jeder Zeit wiederkehrende Probleme werden aufgeworfen und zeitgemäß behandelt; dabei ist besonders charakeristisch, daß der Gelehrte glaubt, sehr viel und in gutem Sinne, auf den Komponisten einwirken zukönnen.

Endlich die letzte Arbeit dieser Art, „Sebastian Bachs große Passionsmusik, nach dem Evangelisten Johannes“ (130), zugleich eine der besten der ganzen Sammlung. Rochlitz will, wie er in der Vorrede betont, keine Rezen-

sion im landläufigen Sinne schreiben, er will mehr geben: „Ich werde erst bei dem Hervordringen des neuerweckten Antheils an Werken dieser Art überhaupt verweilen; dann die Geschichte der ursprünglich deutschen Passionsoratorien von ihrer Entstehung bis auf unsere Tage erzählen; und endlich jenes Bachsche Oratorium, in seiner Art, nach seinem Zwecke und nach der Organisation seiner Haupttheile, übersehen lassen.“ — Zunächst stellt er fest, daß gerade in der Zeit, wo in der Musik unbedingt eine Verflachung sich breit mache, eine große Nachfrage nach Bachscher und Händelscher Musik festzustellen sei. Äußere Gründe läßt er nicht gelten, ihm scheint, daß die Leute es als tiefinneres Bedürfnis empfinden, der leichten, oberflächlichen Musik sehr ernste entgegenzuhalten. Im zweiten, historischen Teil bemerkt der Verfasser, daß er sich viel mit der lutherischen Kirchenmusik abgegeben habe und daß er hier erstmals eine Gesamtdarstellung von Luther bis Bach bringe. Seine Ausführungen beschränken sich freilich fast ausschließlich auf Leipzig, das allerdings gerade mit Bach eine Sonderstellung auf diesem Gebiete einnimmt. Was wir bei dem Stück bewundern, ist, wie fast stets bei Rochlitz, nicht die Fülle des Materials, sondern die ungemein klare und faßliche Darstellung, die sich auf das Hauptsächlichste beschränkt und doch zugleich ein, von einzelnen Irrtümern abgesehen, gutes Gesamtbild zu geben vermag. Auch die sich anschließende Würdigung des Werkes ist knapp gehalten. Die einzelnen Szenen werden kurz geschildert, musikalisch wie textlich, und das Ganze ergibt ein schönes, abgerundetes Bild. — Wie schon gesagt, dieser Aufsatz ist vom besten, was Rochlitz geschrieben hat. Einseitigkeit kennt er ja ohnehin nicht; ein Werk an sich zu betrachten widerstrebt ihm, er muß es einem größeren Zusammenhang einverleiben, von da aus kann er es erst würdigen. So gut gelungen wie in dieser Arbeit ist ihm dies freilich nicht oft.

Unter den Titeln „Betrachtungen“ und „Ansichten“ hat Rochlitz also sehr Verschiedenartiges zusammengestellt: einmal eine technische Untersuchung:

„Die Fuge“;

solche historischer Art, als Gesamtdarstellung:

„Entstehung der Oper“,

als Einzeldarstellung:

„Händels Messias“,
„Vom Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen“,
„Sebastian Bachs Cantate: Ein' feste Burg“,
„Reichardts Musik zu Goethes Lieder“,
„Ueber Sebastian Bachs große Passionsmusik“;

eine musik-ästhetische Untersuchung:

„Phantasien über die Kunst“;

solche, die ästhetische oder ethische Probleme aufnehmen:

„Verschiedenheit der Urtheile“,

„Verschiedenheit der Wirkungen",
„Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel";

endlich solche mehr allgemeiner Natur:

„Ein guter Rath Mozarts",
„Der Frühlingstag",
„Der Componist und der Gelehrte".

Nach rein äußerlichem Überblick auf die Titel würde es wohl niemandem einfallen, sie zusammenfassend unter eine Hauptüberschrift zu stellen. Die hat aber für Rochlitz eine untergeordnete Bedeutung. Dennoch bindet diese, nach dem Inhalt so verschiedener Aufsätze manches, vor allem die allgemeine Tendenz: Rochlitz interessiert weniger das historische Faktum als das Werk selbst, das ihm und seinen Zeitgenossen etwas zu sagen hat. Für das setzt er sich ein, sei es nun, indem er ein altes Werk, das in Vergessenheit liegt, hervorholt, oder indem er ein neues, noch wenig bekanntes, propagiert. Dann aber auch wirkt er ganz allgemein, indem er jungen Musikern Belehrung, Musikfreunden Aufklärung über dieses oder jenes Problem gibt. Und eben diese Tendenz, die Tendenz der Aufklärung und Belehrung, ist es, was alle diese Arbeiten zusammenhält.

Neben diesen größeren Arbeiten stehen im dritten Bande zehn kleinere, „Materialien" betitelt, die den selben Zweck verfolgen. Es seien, sagt Rochlitz, bloß Bruchstücke, teils aus Briefen, teils Rudimente begonnener, aber nicht ausgeführter Arbeiten, ja „ziemte sichs, mit dem Ernstesten im ganzen Leben zu scherzen", so würde ich sagen: in „nachgelassenen Papieren".

Das erste, „Vermittlung", fordert auf, mit der Zeit zu gehen; im zweiten, „Vorschläge", spricht Rochlitz den Wunsch aus, daß die schaffenden Musiker ihr Urteil abgeben möchten über Werke Verstorbener; auch wird darin für Privatmusikaufführungen gesprochen, ebenso wie für historische Aufklärungen von seiten größerer Vereine. Im nächsten Stück, „Ansicht", wird die Musik als die internationalste Kunst dargestellt. Cherubini, Spontini, ja zum Teil Gluck und Mozart seien nur dadurch das geworden, was sie geworden, daß sie sich von den verschiedensten Ländern hätten beeinflussen lassen. Der Titel des nachfolgenden Stückes, „Geist und Buchstabe", zeigt bereits, was Rochlitz will: beide sollten ins richtige Verhältnis gebracht werden. Als „Wunsch" spricht er aus, die Ärzte möchten sich darüber äußern, auf welche Art der Einfluß der Musik auf Irre sich ausdrücke. Die „Verwandtschaft" der italienischen und deutschen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts möchte er gerne in einer größeren Arbeit untersuchen. In „Erinnerung" wird gerufen, es möchte einmal eine Arbeit über Musiker, die gleichzeitig eine anderweitige bedeutende Stellung eingenommen hätten, geschrieben werden. „Verhältnis": die Vorliebe seiner Zeitgenossen für die Instrumentalmusik wird hervorgehoben. Endlich „Neu-Altes": Altes, das längst vergessen scheint, wird plötzlich wieder hervorgeholt und als neu empfunden. Sie sind meistens nicht eben bedeutend, diese kleinen Stücke. Doch auch sie erfüllen ihren Zweck: anzuregen.

Endlich noch zu den „Beilagen", wie man die kleinen, gleichsam als Nachspeise jedem Band angehängten belletristischen Stücke nennen könnte.

„Der Componist und der Liebhaber" geht auf das Thema: Die Jungen können nicht wie die Alten wollen und die Alten wollen nicht wie die Jungen können. Das Stück „Blinde Musiker" (131) berührt uns insofern menschlich etwas unsympathisch, als der Unterschied zwischen dem Blinden und dem Sehenden allzu stark hervorgehoben wird. Freilich hatte Rochlitz insofern ein Recht davor zu warnen, die blinden Musiker allzusehr zu überschätzen, da dies in seiner Zeit nicht selten geschah. Die weiteren Aufsätze des ersten Bandes, „Erster Ausflug eines Virtuosen" (132) und „Schreiben an die Redaction der Leipziger Musikalischen Zeitung" (133), sind harmlos hübsche, humoristische Erzählungen. Von den fünf Stücken des zweiten Bandes ist „Das Verhältnis des Kritikers zum Künstler" für uns das Wertvollste, da sich darin Rochlitz der Kritiker über die Kritik ausspricht: diese soll „das Publikum belehren, vorbereiten, empfänglich machen", aber auch der Künstler sollte darin Belehrung finden. Eine gerade noch genießbare Predigt enthält das folgende Stück „Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst" (134). Der alte Pastor gibt seinem Neffen, der Musiker ist, seine gut gemeinten, aber recht hausbackenen Ratschläge. „Der 70. Geburtstag" und „Scheller" (135) sind zwei hübsche Erzählungen, jene etwas sentimental, diese fein und humorvoll. Ein origineller Versuch ist das Stück „Commentatiuncula in usum Delphini": Beethovens As-dur-Sonate op. 26 wird von einem hinterpommerschen Gerichtsschreiber als Geschichte seines Lebens interpretiert. Auch das wieder ein Beitrag dazu, wie Rochlitz unermüdlich war, seinen Lesern die Musik auf immer neuen Wegen mundgerecht zu machen. Im dritten Bande finden sich zwei hierher gehörige Gespräche. Das erste, „Der Organist und der Doctor", ist wenig wichtig. Das zweite dagegen, „Der Besuch", ist interessant dadurch, daß von den Fort- und Rückschritten der neuesten Musik die Rede ist. Beide Stücke sind recht nett abgefaßt, muten uns aber etwas zopfig an. Im vierten Band ist nur der „Versuch einer musikalischen Reise" zu nennen. Dieses Stück hat mit Musik kaum etwas zu tun, wenn es an sich auch recht unterhaltend geschrieben ist (136).

Auch diese kleinen Beigaben mußten hier genannt werden, trotzdem sie über Musik kaum etwas wesentliches aussagen. Rochlitz kannte seine Leser und wußte, daß man ihnen derartige leichtere Kost gleichfalls vorsetzen mußte, wenn ihr Interesse wach gehalten werden sollte.

„Für Freunde der Tonkunst" bedeutet uns heute kein Quellenwerk für die Musikgeschichte, bleibt uns aber interessant als Zeiterscheinung. In seiner Vielgestaltigkeit erreichte es gewiß den Zweck, der Rochlitz' Hauptzweck war für sein Bemühen um die Musik: mit allen Mitteln zu werben für diese Kunst.

Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke.

Daß dieses Werk ziemlich selten ist, beweist die Tatsache, daß Eitner nur etwa ein halbes Dutzend Bibliotheken kennt (137), in denen es sich befindet (138).

Es sind drei stattliche Bände in normalem Notendruckformat, die zwei ersten zu zwei, der dritte zu drei Heften. Der genaue Titel lautet: Sammlung / vorzüglicher Gesangsstücke / der anerkannt größten / zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten / die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst / und den würdigsten Genuß derselben / förderndsten Meister / der für Musik entscheidendsten Nationen, / gewählt, / nach der Zeitfolge geordnet, / mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisen herausgegeben / von / F. Rochlitz. (Mainz B. Schott's Söhne.)

Der abgekürzte Titel lautet: Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke / vom Ursprung gesetzmäßiger Harmonie / bis auf die Neuzeit (139).

In den Jahren 1838—1840 ist das Werk erschienen. „Leipzig im Februar 1838" ist der Vorbericht datiert. Da der alte, beinahe siebzigjährige Rochlitz hier ein letztes Mal zusammenfassend die Hauptabsichten seines Bemühens ausdrückt, sei, wenigstens in einem Anhang, möglichst viel davon mit seinen eigenen Worten hier wieder gegeben (s. Anh. IV).

Wir dürfen ruhig sagen: dieser Vorbericht, besonders dessen erster Teil ist mehr als das, was wir uns für gewöhnlich unter einem solchen vorstellen.

Mit Recht darf Rochlitz darauf hinweisen, daß er immer darauf bedacht war, die Musik in jeder Weise zu fördern. Wenn er dies auch mit angemessener Bescheidenheit tut, so verspüren wir doch den Stolz, den er durchblicken läßt, den Stolz darauf, daß er einer der eifrigsten und fruchtbarsten Förderer der Tonkunst gewesen.

Wenn er dann in der Folge betont, daß es hauptsächlich äußere Gründe waren, die ihn daran hinderten, ein umfassendes Geschichtswerk der Musik von 16. Jarhundert an zu schreiben, so müssen wir hierzu freilich ein Fragezeichen setzen. Die Gründe liegen tiefer: Rochlitz mußte einsehen, daß er einer solchen Riesenaufgabe nicht gewachsen war. Wohl hatte er den Blick für das Große, war imstande, das Werden der Musik in ein paar knappen Sätzen darzustellen: das Eindringen in Einzelheiten, das eben nötig ist bei einer solchen Aufgabe, das war seine Sache nicht. Damit soll nicht gesagt sein,

daß er das nie getan habe; doch nur gelegentlich und dann nur mit zum mindesten zweifelhaftem Erfolg.

Interessant ist die Tatsache, mit wieviel Überlegung Rochlitz an die Zusammenstellung der ausgewählten Werke gegangen ist. Nicht nur, daß er bemüht war, möglichst die bedeutendsten Meister, die „auf Erweiterung und Fortbildung ihrer Kunst bemerkbar eingewirkt," herauszustellen; ebenso sehr war es ihm daran gelegen, nach Möglichkeit ein Bild von der Entwicklung jedes einzelnen Komponisten zu bieten. Inwiefern ihm dies bei einer so kleinen Auswahl gelang, bleibt freilich eine Frage für sich.

Bemerkenswert für seine Zeit — ein Zeichen starken Pietätsgefühls den Kunstwerken gegenüber — daß er es schmerzlich empfand, die originale Orchesterbegleitung meist durch das Klavier ersetzen zu müssen, ja daß er sich bemühte, an besonders charakteristischen Stellen, wenigstens etwas von der Originalbesetzung zu belassen.

Fast könnte es scheinen, als ob in diesem Vorbericht all zu viel Selbstlob enthalten sei. Bei genauerem Zusehen erkennen wir aber einen solchen Vorwurf als unangebracht. Die Musikwissenschaft war damals eine noch ganz junge Wissenschaft, von den Fakultäten kaum beachtet, von den Laien kaum gekannt. Da galt es eben dickere Farben aufzutragen, deutlicher auszusprechen, was Absicht und Wille sei, als dies anderswo nötig war.

Zur Vervollständigung des Bildes möge in einem Anhang ein genauer Abdruck der Indizes beigegeben sein (s. Anh. V).

Im Vorbericht behauptet Rochlitz, daß er manches Stück selber übertragen habe. Leider bleibt er uns die genaue Quellenangabe schuldig, sodaß wir hier im Dunkeln tappen, wenn wir abschätzen wollen, wie groß Rochlitz' eigene Leistung ist. Ist sein Anteil groß — was freilich zweifelhaft erscheint — so ist das Ergebnis, bei genauerer Prüfung, sehr erfreulich (140).

Immer mit Rücksicht auf ihre Grundtendenz, dürfen wir die Sammlung als eine tüchtige Leistung bezeichnen. Zwei Urteile von Zeitgenossen mögen belegen, daß ihre Bedeutung bald anerkannt wurde; auch vermögen sie uns gleichzeitig damit vertraut zu machen, was zur Zeit ihres Erscheinens besonders an ihr geschätzt wurde. Gottfried Weber schreibt in der „Cäcilia" darüber (141): „wie hochwichtig diese Erscheinung für Kunst und Kunstgeschichte sein wird, verbürgt nicht allein schon der Name des Verfassers, welcher, wie außer ihm wohl keiner, so ganz der Mann dazu war, gerade diesen Achillesbogen zu spannen, sondern insbesondere auch die eigenthümliche, von allen bisherigen Leistungen ausgezeichnete wahrhaft pragmatische Weise, in welcher er seinen Stoff behandelt und, zwar mit urkundlich historischer Treue und Nachweisung, aber zugleich auch in warm und scharf gedachter Auf- und Zusammenfassung, verarbeitet, lebendig dargestellt und zu einem anschaulichen Bilde nicht der trockenen äußeren Geschichte der Kunst, Künstler und Kunst-

sachen, sondern des inneren und wirklichen Wesens und Lebens der Tonkunst, zu einer inneren Cultur- und Bildungsgeschichte derselben verarbeitet hat.“ Und Kiesewetter, gewiß kein minder Berufener, äußerst sich dazu (142): „Um so größer ist das Verdienst des Herrn Hofr. Rochlitz, der in der hier vorliegenden Sammlung in einer zusammenhängenden Reihe von Gesangsstücken der geschätztesten Meister, in den heut zu Tage üblichen Schlüsseln dargestellt, den Entwicklungsgang der harmonischen Kunst in Monumenten anschaulich macht, und dies zugleich mit einem vorangesendeten historischen Vortrage begleitet. Aus diesem Gesichtspunkte ist das Unternehmen des Herrn R. als das erste in dieser Art zu betrachten; mit irgend einer der früher im Druck erschienen Sammlungen ist es ebenso wenig in Parallele zu stellen, als es mit einer derselben rivalisiert.“

Heute noch ist man zeitweise genötigt, auf dieses Sammelwerk hinzuweisen; immer noch gibt es einige wenige Komponisten, von denen einzig darin einzelne Kompositionen im Neudruck erschienen sind. Riemann in seinem Lexikon, Dommer-Schering in ihrer Musikgeschichte, Nef in seiner Einführung in die Musikgeschichte verweisen gelegentlich auf dieses Werk.

Ganz anders läßt sich freilich C. F. Becker vernehmen in der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Wir lesen da (143): „Mit größter Erwartung nahm ich als inniger Freund der ältern Tonkunst den ersten Band einer dem Titel nach vielversprechenden Sammlung vorzüglicher Gesangstücke zur Hand; doch fand ich mich bei näherer Bekanntschaft mit derselben auf eine ganz eigene Art getäuscht.“ Leicht karikierend wird hierauf ein Auszug aus dem Vorbericht und der Einleitung geboten — auf recht unfeine Weise. Hierauf, da der Rezensent über die historische Einleitung nicht viel Negatives sagen kann, außer, sie stehe „in keiner näheren Beziehung zu der Sammlung selbst“, folgt eine kurze Kritik der einzelnen Stücke. Gleich zum ersten heißt es, der Text sei nicht richtig untergelegt und die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen seien vor, statt über die Noten gesetzt (was Rochlitz doch sehr klar in der Einleitung begründet hat). In diesem Stile geht es weiter — nichts, aber auch gar nichts, ist recht. Insbesondere wird betont, daß viele Stücke aus seiner (Beckers) Sammlung stammten. Einmal gerät der Herr Rezensent in eine hübsche Sackgasse. Wir lesen: „6. Gesang. Et incarnatus est — von demselben (Josquin). Aus meiner Sammlung und 1833 in meinen mehrstimmigen Gesängen .... Seite 32 mitgetheilt. Des Herausgeber sagt in einer Note unter dem Gesange: ‚Von mir selbst also entziffert; was fortan, wo es geschehen, nicht weiter bemerkt werden soll‘. Gegen diese Worte muß ich einwenden, daß hier eine merkwürdige Irrung zugrunde liegt, da der Herausgeber nur meine Abschrift erhalten hat. Doch sollte derselbe eine Handschrift dieses Satzes aus dem 16.ten Jahrhundert vor Augen gehabt haben, wie sie noch jetzt von dem Jahre 1554 vor mir liegt, so muß sie sehr falsch gewesen sein,

da Josquin Takt 3, 7 u. s. f. nicht so schreiben konnte. Um zu sehen, wie Josquin diesen kleinen Satz wirklich geschrieben hat, vergleiche man meine angeführten mehrstimmigen Gesänge.“ Zuerst möchte Becker also beweisen, daß Rochlitz ihn abgeschrieben habe. War dies der Fall, woher kamen dann die Fehler? Doch nur von Becker, der schlecht übertragen hat. Darum läßt er die Möglichkeit offen, daß Rochlitz doch eine Originalhandschrift eingesehen habe — was er ihm so gern abstreiten würde. Eine recht zweifelhafte Art zu kritisieren. In dieser Art aber geht es weiter; Becker zieht das Fazit: „Wird nun in diesem Werk überhaupt wenig Neues geboten, so mangelt ihm auch der historische Werth. . . .“ Geradezu widrig ist der Schlußsatz: „Da dieser erste Band vorzüglicher Tonstücke auf andere noch hoffen läßt, so breche ich hier die Anzeige ab und wünsche in einer späteren Beurtheilung nur Rühmliches sagen zu können, weil außerdem die Bemühungen des Herausgebers umsonst gewesen wären und er seinen großen Zweck, für die Gegenwart und Zukunft zu sorgen, nicht erreichen dürfte.“

„. . . . und wünsche in einer spätern Beurtheilung nur Rühmliches sagen zu können . . . .“ Dieser sicher aus tiefstem Herzen gekommene Wunsch scheint Herrn Becker nicht in Erfüllung gegangen zu sein. Die Rezension des zweiten Bandes (144) ist nämlich in noch etwas gehässigerem Tone gehalten als die des ersten. Und doch hätte man, meint der Verfasser, bei dieser neueren Zeit noch höhere Anforderungen stellen können. Sogar der historische Teil wird jetzt angegriffen: „Die 25 Seiten lange deutsche und französische Einleitung enthält Nachrichten über die Tonsetzer . . . . Sie kann hier übergangen werden, da sie durchaus zu ungenau gehalten ist, um auf Werth Anspruch zu machen, theils offenbar Falsches und Unbegründetes enthält . . . wie sich im Folgenden ergeben wird.“ Aus diesem Folgenden greifen wir ein Beispiel heraus, das genügen wird. Becker macht es Rochlitz zu schwerem Vorwurf, daß er das Jahr 1524 als sicheres Geburtsjahr Palestrinas bezeichnet, während er mit Kandler das Jahr 1514 annehme. Rochlitz hat wohl nicht ganz recht, Becker sicher unrecht. Am Schluß heißt es dann: „Es giebt Dinge in der Welt, die sich selbst richten, und zu diesen Dingen scheint diese Sammlung gerechnet werden zu müssen.“ Daß der Herausgeber gar keine Berechtigung zur Verfassung einer solchen Sammlung habe, das wolle er nicht beweisen, ebenso wenig wie Rochlitz zu seiner (des Rezensenten) Sammlung gekommen sei. Auch dem wolle er weiter nicht nachgehen, „wie weit das Gesetz des Musikalien-Nachdruckes auf dieses Werk bezogen werden kann.“ Fragen wolle er sich nur, wie „ein in der Kunst sonst geachteter Mann (145) wohl mit gutem Gewissen öffentlich aussprechen konnte: „Nur Fr. R., wie außer ihm wohl Keiner, ist so ganz der Mann dazu, gerade diesen Achilles-Bogen zu spannen.“

Es erübrigt sich auf die Besprechung des dritten Bandes (146) einzugehen, da sie sich von den vorigen in keiner Weise unterscheidet.

Es ist unangenehm, daß hier auf diese Reiberei eingegangen werden mußte, doch hat sich dieses Urteil Beckers leider bis in unsere Zeit erhalten.

Über die Art und Weise, mit der Becker vorgeht, haben wir weiter nichts zu bemerken: „Es giebt Dinge in der Welt, die sich selbst richten," sagt er ja selber (147). Dörffel hat sich weidlich über diese Verunglimpfungen geärgert und sie scharf widerlegt (148). Es sei darauf hingewiesen. Sachlich freilich dürfen wir Becker nicht nur unrecht tun. Er war ein bienenfleißiger Sammler, hatte aber nicht die Kraft, sein reiches Material zu gestalten. Nun kam dieser Rochlitz, der bei weitem kein so geschickter Sammler war, und veröffentlichte ein Werk, das Becker eigentlich selber hätte herausgeben sollen. Dies allein mußte seinen Neid wecken. Kommt noch hinzu, daß er selbst Rochlitz eine Anzahl von Übertragungen zugestellt hat, die diesem sicherlich von Nutzen waren. Rochlitz verschwieg dies aber völlig, was er freilich nicht hätte tun dürfen — es bleibt dies ein dunkler Punkt in Rochlitz' Gelehrtenleben. Wir werden später noch darauf zu sprechen kommen, daß er es leider mit der Quellenangabe nicht immer sehr genau nahm; hier haben wir ein krasses Beispiel. War dies sicherlich eine allgemeine Schwäche der Zeit — ganz können wir Rochlitz nicht rein waschen.

Trotzdem: die Sammlung bleibt eine schöne Leistung. Ist sie auch nicht von grundlegender Bedeutung geworden, wie die „Allgemeine muskalische Zeitung", war sie auch nicht die erste ihrer Art — es lagen diese Sammelwerke dem Geiste der Zeit sehr nahe, eine nach der andern erschien, von den bis heute bedeutendsten darunter — ja ist sie auch nicht einmal besonders geschickt angelegt — sie bleibt dennoch eine achtbare Leistung.

Rochlitz als Historiker.

Rochlitz hat seine Theorie der Kunstgeschichtsforschung gelegentlich folgendermaßen definiert: soll eine Geschichtsschreibung „nicht, wie gewöhnlich, Geschichte einzelner verdienter Männer werden: so muß sie, wie mich dünkt, mit der Geschichte der Nation überhaupt; oder, wenn dies ja allzuweitaussehend schiene, wenigstens mit der Geschichte der Cultur aller Künste und der Nation für dieselben, fortschreiten. Im ersten Falle würde das die Grundpfeiler des Gebäudes ausmachen, was man den zu dieser oder jener Zeit herrschenden allgemeinen Geist der Nationen im Ganzen und Großen; im zweyten Falle, das, was man Zeitgeschmack nennte“ (149).

Zu untersuchen, in wie weit er diesen Forderungen nachgekommen ist, wird die vornehmste Aufgabe des folgenden Abschnittes sein.

Da Rochlitz auf dem Gebiet der Historie nicht eigentlich schöpferisch war — ein Nachteil, der uns zum Vorteil wird — so werden wir deshalb ein ziemlich klares Bild von der allgemein gültigen Musikanschauung seiner Zeit erhalten. — Des weitern werden wir uns ein paar Spezialgebiete, innerhalb derer er gelegentlich selbständige Forschungen getrieben, etwas eingehender ansehen. — Endlich wird uns besonders seine Einstellung zu bedeutenden Meistern, seien es nun ältere, zu jener Zeit wieder modern gewordene, oder jüngere, die allgemeine Anerkennung sich bereits erworben, oder, unter Mithilfe von Rochlitz, erst zu erwerben im Begriff waren, wichtig sein. Es werden uns also einerseits die Geschichte der Musik im allgemeinen, andererseits die typischen und gewichtigen Vertreter, interessieren.

Die Quellen hierzu liegen etwas zerstreut. Vorab sind es die beiden größeren Arbeiten: „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer“ und die Einleitung zur „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke“. Daneben mußte natürlich der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ und „Für Freunde der Tonkunst“ vieles entnommen werden (150).

Der griechischen Musik, beziehungsweise ihrer Wiederbelebung, stand Rochlitz ziemlich skeptisch gegenüber, wie wir aus einem Brief an Goethe (151) erfahren. Rochlitz hat vernommen, daß Goethe „eine Tragödie des Sophokles mit möglichster Annäherung an die Darstellungsweise der Griechen,“ aufs Theater bringen will. Er sagt hierzu: „Ich habe viel Zeit und Mühe verwendet, mich über die Theatermusik der Alten nur nothdürftig zu belehren.

Ich habe jede Quelle benutzt, da alle Hülfsbücher der neueren Geschichtsbücher, Antiquare pp. bei genauerer Ansicht uns hier verlassen. Die zum Theil gelehrten Männer haben wahrhaftig alle weder sich selbst, noch die Sache verstanden.“ Sie hätten keinen Ausweg gefunden, „ja ich bin überzeugt, wenn nicht ein genialischer Mensch durch Offenbarung in einem glücklichen Moment den Hauptpunct trifft, so wird er nie gefunden — durch Fleiß und Mühe nicht.“ Das Thema scheint Goethe wie Rochlitz ordentlich beschäftigt zu haben. Am ersten Dezember desselben Jahres äußert sich Rochlitz wieder darüber: „Die Hauptsache ist nämlich, einen Übergang von der Declamation zur eigentlichen Musik zu finden. Die gemessenste, aufs Höchste gesteigerte Declamation wird ebensowenig Gesang als der leichteste Gesang Declamation.“ Er selber habe eine Szene in Musik gesetzt, sei aber vom Resultat sehr wenig befriedigt. Auch glaubte er dann, daß möglicherweise bei den Griechen nur die Chöre gesungen worden seien. „Demnach wäre dieser Chor, und folglich alle Musik, nur Zwischenact.“ Gegen diese Annahme — mit der sich Goethe selber ziemlich einig erklärte — findet Rochlitz vorläufig keine Gegenargumente. — Am ausführlichsten hat sich Rochlitz dann im Aufsatz „Sigismund Neukomm und sein Oratorium: Christi Grablegung, nach Klopstock“ ausgelassen (152). Klar ist daraus ersichtlich, daß die griechische Musik für ihn etwas grundsätzlich anderes ist als die moderne. Das gehe schon daraus hervor, was man über den Bau der Instrumente und über die Art der Chorführung, so wie die Griechen sie selbst geschildert hätten, wisse. „Ihr dramatischer Gesang war eine höchstbestimmte, höchstgenaue, rhetorische, nicht in unserm Sinne, musikalische Declamation.“ Dies betreffe nicht nur Sinn und Rhythmus der Verse, das Tempo, sondern auch Ton und Modulation beim Sprechen. Dank strenger Disziplin habe ein solcher Chor dann geklungen „als ob Einer, nur vielfach verstärkt, es ausspräche.“ Als Fundament habe gewöhnlich eine Lyra oder eine Flöte gedient. Bei allem müsse man sich aber wundern, in wie hohem Maße das Ohr der Zuhörer auf feinste Nuancen eingestellt gewesen sei. (153). Die Frage, ob die Griechen eine Harmonik besessen hätten oder nicht, sei schon sehr oft aufgeworfen worden. Rochlitz glaubt, sie bejahen zu müssen: „Die Alten besaßen musikalische Harmonie, und eine wohlgeordnete, strenggeregelte, ... aber sie besaßen sie in ihrem Sinne des Wortes; sie besaßen durchaus keine: aber in unserm Sinne. Sie besaßen sie, wenn darunter verstanden wird, ein gesetzmäßiges, gleichzeitiges Verbinden — ein Zusammenklingenlassen — in Verbindung wohllautender Tonstufen, d. h. Akkorde: sie besaßen sie nicht, indem darunter verstanden wird, ein gesetzmäßiges, gleichzeitiges Verbinden — Zusammenklingenlassen — in Verbindung wohllautender Tonreihen, d. h. Melodien, bei strenger, oder doch melodischer Gänge, bei freier Musik unserer Art.“ Auch hier ist der fundamentale Unterschied zwar erkannt; die Hypothese — denn eine solche ist es, da Rochlitz sich wohl aus-

schließlich auf Theoretiker beruft, Originalmusik aber kaum gekannt hat — etwas zu weit getrieben.

Der Schlußsatz obiger Ausführungen: „unsere Harmonie ist durchaus eine Erfindung des Mittelalters, und zwar geistvoller, tiefsinniger, wohl auch grüblerischer Klosterleute vor der Orgel", führt uns bereits einen Schritt weiter. Wir können ihn sehr gut als Überleitung zum Mittelalter verwenden (154).

Im Mittelalter besaß die abendländische Kirche die Orgel; zuerst sehr primitiv, wurde sie immer mehr verbessert, besonders in den deutschen Klöstern (155). Dadurch entstand der Anreiz zu reicherer Melodik und Harmonik. „Und diese Mannigfaltigkeit, diese Erweiterung der Harmonie nahm so zu, daß vielleicht schon gegen Ende des dreizehnten, gewiß aber im vierzehnten Jahrhundert nicht mehr bloß Akkorde mit gesetzmäßigen Anwendungen und Übergängen, sondern zugleich ihre melodischen, unter sich als Melodien harmonisch verbundenen Folgen — kurz, daß unsere Harmonie entstehen, sich entwickeln, befestigen, und nun immer mehr vervollkommnen konnte." Von der Orgel seien diese Errungenschaften dann auf den Gesang übertragen worden, und daraus „ist unsere Tonkunst — Melodie und Harmonie in Melodie — hervorgegangen ....."

Auch sonst hat Rochlitz begreiflicherweise nur vage Vorstellungen vom Mittelalter gehabt, wenn er z. B. sagt: Die Musik habe in der letzten Zeit sehr große Fortschritte gemacht, doch sei „angenehm und lehrreich, sich an den frühern Zuständen der Tonkunst, an jene Zeit zu erinnern, wo sie, ihrer freundlichsten Pflegerinnen (des griechischen Volkes) beraubt, erst wieder am Gängelbande des Mönchthums und der Schollastik gehen oder vielmehr kriechen lernen mußte" (156).

Bevor wir nunmehr die Entwicklung weiter verfolgen, wird es nötig sein, die beiden hauptsächlichsten Quellen, die uns zur Verfügung stehen, uns näher anzusehen. Eine rein schematische Darstellung des Inhalts wird hierzu nützlich sein.

Grundlinien	Einleitung zur Sammlung
Zur Vorbereitung.	Vorbericht.
Kunstgenuß	(Entstehen, Absicht.)
Eigenthüml. d. Tonk.	Zur Einleitung des 1. u. 2. Heftes.
Geschichte der Tonkunst.	Zuerst hist. u. kulturgesch. dann technische Angaben.
Eine Aufgabe.	
Kunstgesch. Leitfaden.	
Erste Periode.	Erste Periode.
Niederländer.	Niederländer 1380—1550.
Beginn mit Josquin, Goudimel, Lasso.	Beginn mit Dufay, Ockeghem, Josquin, Lasso; Morales, Goudimel, Tallis, Senfl.
Zweite Periode.	Zweite Periode.
Palestrina, Nanini, Allegri in Italien;	wie Grundl., dazu: Vittoria, Anerio, Gabrieli
in Deutschland: Volksgesang: böhmisch-mährische Brüder; Walther-Luther, Senfl, Gallus, Vulpius, M. Praetorius.	wie Grundl., dazu: Walliser; ohne Senfl (1. Periode).

Dritte Periode.
Oper (ausführlich), Oratorium (Neri), Scarlatti, Durante, d'Astorga; Marcello
Fux, (Vulpius, Praetorius), Grimm.

Vierte Periode.
Händel, Bach, (Keiser);
Hasse, Graun, Zelenka.
Leo, Jomelli, Pergolesi, Duni.

Fünfte Periode.
(Homilius, Stölzel, Hofmann, Gassmann, Wolf, Fasch, J. A. Hiller, J. A. P. Schulz, Brixi, M. Haydn, Naumann), Haydn, Mozart, Beethoven.
Eybler, Hummel, Schneider, Stadler.

Dritte Periode.
Caccini, Carissimi, Benevoli, Bernabei, Caldara, d'Astorga, Durante; Lotti, Marcello.
Hasler, Schütz, Leisring, Grimm, Fux.

Vierte Periode.
Händel, Bach; Zelenka, Telemann, Stölzel, Homilius, Gassmann, Pasterwitz, Hasse, Graun, Rolle, Wolf, P. E. Bach, M. Haydn.
Leo, Jomelli, Pergolesi, Ciampi, Valotti.

Bei näherem Zusehen erkennen wir, daß die Unterschiede nicht allzugroß sind.

Durch die Forschungen anderer waren die Verdienste der Niederländer ins richtige Licht gerückt worden, eine Tatsache, die Rochlitz natürlich nicht entgehen konnte. So finden wir denn auch in der Sammlung die Niederländer weit ausführlicher berücksichtigt als in den Grundlinien. Als kleine Abweichung muß ferner das Versetzen Senfls von der zweiten in die erste Periode erwähnt werden. In der dritten und vierten Periode zeigen sich nur wenige Änderungen; es fällt einzig auf, daß, besonders in der vierten, die Sammlung weit mehr Namen enthält. In den Grundlinien beschränkt sich Rochlitz eben auf die Hauptvertreter, die er dafür um so genauer durchgeht, während er in der Sammlung bemüht ist, möglichst viele Komponisten mit Beispielen zu vertreten. Die fünfte Periode endlich findet sich nur in den Grundlinien; warum nicht auch in der Sammlung, begründet, wie wir gesehen haben, deren Vorwort ausführlich. — Rochlitz gibt als seine eigenen Hauptquellen, denen er zahlreiche Verbesserungen verdankte, an (157): Baini-Kandler „Über das Leben und die Werke des G. P. da Palestrina" 1834, Kiesewetter: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" 1829 und „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik" 1834.

Nach dieser Einschaltung, die sich mit den Quellen beschäftigte, seien in folgendem die Ansichten Rochlitz' über den Werdegang der Geschichte der Musik weiter verfolgt. Gleich der erste Satz der Einleitung der Sammlung (158) ist bezeichnend genug, ihn hier zu zitieren. Die neue Musik habe kein Vorbild in der alten Welt, „sie ist eine neue Kunst und ist es von Grund aus, ihrem Wesen, ihrer Bestimmung, ihren Erfolgen nach. Das vierzehnte Jahrhundert ist die Zeit ihrer Erzeugung und Empfängnis, christlich-religiöser Sinn ihr Vater, die Kirche ihre Mutter, die Orgel ihre Amme, die Wissenschaft ihre frühere Erzieherin" (159).

Wie er sich dann des weitern die Entwicklung der Mehrstimmigkeit dachte, haben wir bereits gehört: mehr äußerlich als innerlich begründet ist diese Darstellung.

Daß Rochlitz einen starken Sinn für historisches Denken besaß — trotzdem er kein gründlicher Historiker war — beweist der folgende Abschnitt, wo es etwa heißt: von den ersten Anfängen der mehrstimmigen Musik, die sehr primitiv seien, bis zu den in ihrer Art vollkommenen Niederländern, sei ein derartig großer Sprung, daß einem unwillkürlich Zweifel kämen. „Ein solcher Sprung aber in geistigen Dingen kann zwar angenommen und zugegeben werden, wo und inwiefern es geniale Blicke und glückliche Würfe zu neuen Entdeckungen und dergleichen gilt, schwerlich aber wo und inwiefern wie hier, von wesentlicher innerer Ausbildung des also Entdeckten, und von Vervollkommnung desselben nach verschiedenen Richtungen hin, die Frage ist." Durch die Entdeckung Dufays sei wenigstens ein Teil dieser Lücke ausgefüllt worden, doch ahnt Rochlitz, daß damit noch nicht alles gefunden sei. Hier hat er, wie die spätere Forschung zeitigte, völlig rechtbehalten: zwischen die ersten Anfänge und die niederländische Blütezeit ist seither noch mancher Name eingefügt worden.

Doch nun zur neueren Zeit.

Rochlitz teilt sie, wie wir schon gesehen haben, in fünf Perioden ein. Die erste, die er von 1380—1550 ansetzt, charakterisiert er folgendermaßen: „Nach frühesten Versuchen einer gesetzmäßigen Harmonie bey verschiedenen Völkern: allmähliche Ausbildung und Vervollkommnung derselben durch Niederländer und ihre Schüler." Dufay, Josquin, Lasso, und ihnen angeschlossen Goudimel, Morales, Tallis und Senfl, sind die Meister, die er nennt.

Für die zweite Periode hat er folgende Worte: „In Italien: von Palestrina und der durch ihn gestifteten hohen Musikschule in Rom bis zum Beginn ihres allmählichen Sinkens, und dem Aufkommen einer neuen Schule in Venedig; in Deutschland: von künstlerisch-höherer Bearbeitung des Choralgesangs bis zu verschiedenartig-erweiterter und national-gestalteter Weise der niederländischen Schreibart: Beides innerhalb des Zeitraums von um das Jahr 1550 bis um das Jahr 1630." Und dies weiter ausgeführt: „Ist es bei Deutschland nicht so eng verbunden angegeben, wie bei Italien: so liegt dies daran, daß in Deutschland" die Bindung nicht so eng gewesen sei. Jeder deutsche Tonkünstler habe auf eigene Faust gelebt und gearbeitet. Die religiösen Streitigkeiten hätten eine Einigung verunmöglicht, sei eine solche doch da und dort festzustellen, so sei sie von selbst entstanden.

Soll hier in bescheidenem Maße an Rochlitz Kritik geübt werden, so ist zu anerkennen, daß er sich bemühte, die Musik nicht abgesondert, sondern als Teil eines Ganzen anzusehen. Dagegen hätte er hervorheben dürfen, daß Gleichheit innerhalb derselben Rasse nicht „sich selbst erzeugt", sondern schon

eben in der Rassengleichheit begründet ist. Auch die Behauptung, in Italien sei man genötigt gewesen, „auch für die Wissenschaft sich einigermaßen auszubilden", in Deutschland dagegen nicht, sagt nicht alles.

Als Hauptmeister in Italien gilt ihm mit Recht G. Gabrieli. In Deutschland hätten die Verhältnisse nicht so klar gelegen. Zwar sei die allgemeine Veranlagung hier nicht geringer gewesen als in Italien; aber nicht nur in Volkscharakter, Lebensbedingungen, Klima und ähnlichem sei der Unterschied in der Entwicklung begründet, sondern auch in andern Umständen, vorab in den religiösen Wirrnissen in Deutschland. Nur starke Persönlichkeiten hätten sich deshalb zu halten vermocht. Da die „wissenschaftliche Kultur" zum großen Teil gefehlt habe, so sei an ihrer Stelle, besonders durch Luther und seinen Kreis in Wittenberg, die Volksmusik zur Blüte gelangt. Man müsse deshalb hier vom Chorale den Ausgangspunkt nehmen. Damit kommt Rochlitz auf eines seiner Spezialgebiete zu sprechen, auf dem er ziemlich selbständig gearbeitet, einige neue Quellen eröffnet und in gewissem Sinne Grundlegendes geboten hat. Die Grundzüge seien deshalb angeführt. Wien und München seien Hauptstädte der Musikpflege gewesen. Nicht nur die Volks-, sondern auch die Kunstmusik nehme vom Choral ihren Ausgang und auch hier sei der Einfluß der Niederländer unverkennbar. Als Vorgänger von Luther und seinem Kreis seien die böhmischen und mährischen Brüder, wie Huß und Hieronymus von Prag, zu betrachten, deren Gesängen eine urwüchsige Kraft innewohne, und die zum Teil direkt von Luther übernommen worden seien. Ihre Vorgänger wiederum müßten wohl in der jüdischen Synagoge zu suchen sein. Neben Walther, den Freund Luthers, rechnet er Gallus, Vulpius, Walliser und Praetorius als wichtigste Meister zu dieser Periode.

Wie es fast jedem Entdecker geht, jedem Forscher, der etwas Neues findet, so ist auch Rochlitz dem Fehler allzu hoher Einschätzung des Entdeckten nicht ganz entgangen. Der Einfluß des Chorals auf Kunst- und Volksmusik ist unverkennbar, wird aber von Rochlitz ohne Zweifel zu hoch gewertet. Immerhin müssen wir auf diesem Gebiet ihm gewisse Verdienste zuerkennen.

Von der dritten Periode heißt es zunächst: „Von der Ausbildung eines neuen Styls in der Gesangsmusik, neben der Erhaltung des ältern in Werken für den öffentlichen Gottesdienst, bis zum Emporkommen und der vollen Blüthe der neapolitanischen und der allmähligen Zerstreuung der venitianischen Schule — in Italien; während der Fortbildung, Erweiterung, leichtern und freiern Behandlung des zu Ende der vorigen Periode Bestehenden — in Deutschland." Sie umfaßt die Zeit von 1600—1700. Zu Italien im besonderen heißt es dann: der neue Gesangsstil sei in seiner Art am meisten durch die Oper beeinflußt und gefördert worden. Rochlitz findet es aus diesem Grunde am Platz, hier etwas ausführlicher auf diese Kunstgattung einzugehen, obwohl dies nicht unbedingt hierher gehöre. Wir kennen seinen Aufsatz „Die

Entstehung der Oper". Was hier geboten wird, ist reifer und korrigiert einzelne Irrtümer. Sehr geschickt versteht es Rochlitz, die Entwicklung des monodischen Gesangsstil darzutun. Den Einfluß der Oper auf Kirchen- und Kammermusik faßt er folgendermaßen zusammen: „er läßt sich im Allgemeinen auffassen als weitere, tiefere und zartere Ausbildung des Subjektiven in der Tonkunst, und als Gewöhnung an eine freiere, anmuthigere, hinfließende, natürlicher und daher gefälliger scheinende Bewegung des Meisters innerhalb der Gränzen sämmtlicher rechtlichen Formen seiner Kunst; und dieses Beides eben so wohl in Hinsicht auf Harmonie, als, und noch mehr, auf Melodien." Aus diesem Geiste habe sich auch, von der Kantate herkommend, das Oratorium ausgebildet. Wenn sich das eben Zitierte auch in erster Linie auf Caccini bezieht, so hat es doch ziemlich allgemeine Gültigkeit. Neben diesem Meister sind Carissimi, Benevoli, Bernabei, an sie anschließend besonders ausführlich A. Scarlatti, endlich Caldara, d'Astorga, Durante für Neapel genannt; Lotti und Marcello für Venedig.

Über Deutschland heißt es: der Krieg habe die deutsche Kunst sehr getroffen, da durch ihn die Unterstützung durch Fürsten und Klöster aufgehört habe, sodaß jeder Künstler auf sich selbst angewiesen gewesen sei. Der harte Kampf um die primitivsten Existenzmöglichkeiten hätten das Sichbefassen mit der Kunst völlig verunmöglicht. Später hätten die Fürsten sich die Kunst lieber gleich „fertig" aus Italien geholt. Deshalb habe der Zug deutscher Künstler nach Italien begonnen, wodurch sie wohl in mancher Hinsicht gewonnen, in mancher aber auch, besonders an Ursprünglichkeit, verloren hätten. Endlich seien dann Bach und Händel gekommen, die von gewaltigem Einfluß auf die gesamte musikalische Welt geworden. Doch sie hätten erst später ihren Platz; vor ihnen stehe Hasler, Schütz, Leisring, Grimm und Fux.

„Von hohem Aufschwung einzelner deutscher Meister bis zu gefälliger, doch würdiger Popularisierung des Erreichten durch Viele, in Deutschland; von Erhaltung der neapolitanischen Schule und ihrer Verbreitung allerwärts bis zu ihrer Zerstreuung und Ermattung, in Italien", heißt es allgemein von der vierten Periode, die Rochlitz von 1700—1760 ansetzt.

Auf die sich anschließende feinsinnige Charakterisierung und Gegenüberstellung von Bach und Händel müssen wir später eingehen; es sei nur zitiert, was er sonst über ihre Zeit aussagt. „Die Grundverfassung des deutschen Tonkünstlerstaates (so zu sagen) blieb übrigens die bisherige: sie blieb republikanisch, und zwar ohne in Anarchie auszuarten .... vielfältige, kräftig belebte, nach den verschiedensten Seiten hin gerichtete Thätigkeit der Meister und große Mannigfaltigkeit ihrer Erzeugnisse gehören zu den vortheilhaften Erfolgen hiervon: Mangel an Übereinstimmung der Sinnes- und Geschmacks-Arten, Mangel an Sammlung der reichen vereinzelten Kräfte für gemeinsame Zwecke gehören zu den nachtheiligen Folgen." Zelenka, Telemann, Stölzel,

Homilius, Gaßmann, Pasterwitz, Hasse, C. H. Graun, Rolle, Wolf, Ph. E. Bach, M. Haydn, sind die hierher gerechneten Meister.

Über Italien heißt es: Rom sei im wesentlichen bei Palestrina stehen geblieben, habe weiter keine Entwicklung durchgemacht. Das Oratorium und die höhere Kammermusik seien zurückgetreten. Anders Neapel, wo allgemeine Wirrnisse herrschten, bei den Künstlern wie beim Publikum. Parteikämpfe seien entstanden, jegliche Einheitlichkeit habe gefehlt. Die Oper habe das Oratorium, die Kantate, ja sogar die Kirchenmusik beeinflußt. Das Virtuosentum habe vorgeherrscht, nicht nur in Neapel, sondern auch in andern Städten. Die Konservativen, ebenfalls extrem, seien in der Minderzahl gewesen. Stark habe der Dilettantismus überhand genommen, worunter natürlich die Musik nicht wenig gelitten. Sogar die größten Meister, Jomelli und Pergolesi, seien davon beeinflußt. Daß der Abstieg nicht noch schneller erfolgte, danke man einigen Lehrern aus der alten Schule, vor allem Durante; neben ihm Leo, Ciampi und die schon genannten Jomelli, Pergolesi. Venedig endlich sei völlig an der Oper zugrunde gegangen; der einzige, der die andern überragte, Valotti, habe diese Stadt bald mit Padua vertauscht. Bei aller Anerkennung dessen, was Rochlitz über Deutschland in geschickter Zusammenfassung aussagt, können wir ihm den Vorwurf nicht ersparen, daß er die Italiener, besonders ihre Oper, etwas einseitig, ganz vom deutschen Standpunkt aus, beurteilt hat. Auch hier muß als Hauptentschuldigung der Zeitgeist, dem sich Rochlitz eben nicht entziehen konnte, geltend gemacht werden.

Die fünfte Periode endlich, die Rochlitz von 1760 bis auf seine Zeit ansetzt, können wir kurz abtun, da er eigentlich nur drei Meister, Haydn, Mozart und Beethoven, des genaueren charakterisiert, bei den andern, kleinern, sich mit der Namensnennung begnügt.

Fassen wir die Bedeutung von Rochlitz als Historiker in ein paar Sätzen zusammen, so müssen wir uns nochmals jenes Vorberichts erinnern, in dem er sich darüber ausspricht, was er will. Wohl trug er sich ursprünglich mit dem Gedanken, eine Gesamtdarstellung der neuern Musikgeschichte zu bieten, von da an, wo Forkels Werk stehen geblieben ist. Innere wie äußere Gründe haben ihn aber an der Durchführung gehindert. Er begnügte sich in der Folge damit, sein Spezialgebiet, die Kirchen- und Kammermusik, herauszugreifen, ohne aber auch hier mehr als „Grundlinien" bieten zu wollen. Rochlitz ist eben, es sei nochmals betont, kein Forscher großen Formats. Mögen seine Vorarbeiten noch so umfangreich gewesen sein, die Tatsache, daß er sie nicht in vollem Maße zu meistern verstand, bleibt bestehen.

Wir haben gesehen, daß er auf der Höhe der Forschung seiner Zeit stand, daß er vertraut war mit den Resultaten der neuesten Erscheinungen, ohne aber selber wesentliche Beiträge zu liefern. Er war also nicht einmal ein bedeutender Spezialist. Daß er aber seinen Stoff beherrschte, müssen wir jedoch unbedingt

anerkennen, und daß er ihn klar darzustellen verstand, ebenfalls. (Als Musterbeispiel hierzu s. Anh. VI.) Seine Periodisierung ist, wenn auch nicht unbedingt zwingend, so doch einleuchtend; an feinen Bemerkungen fehlt es nicht, und überall zeigt sich ein Geist des Feingefühls und Feinsinns.

Seine Absicht, die Musik und ihre Geschichte den „Liebhabern" nahezubringen, dürfte ihm besonders mit der Sammlung so ziemlich gelungen sein. Rochlitz ist als Historiker unter die Populärhistoriker — im guten Sinne des Wortes — zu rechnen.

Das Ebengesagte gilt freilich — und leider — nur für das Allgemeine; sobald sich Rochlitz auf ein Spezialgebiet wagt, fehlt ihm die nötige Gründlichkeit, die allzusehr poetischen Ausschmückungen den Platz räumt.

Im Folgenden müssen wir deshalb noch einige Kritik üben. Dabei sei zunächst an die im Kapitel „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke" behandelte Kontroverse mit C. F. Becker erinnert, bei der sich Rochlitz zwar als der vornehmere, zugleich aber auch als der schuldigere Teil erwiesen hat. Quellenverheimlichung ist unangebracht, Quellenfälschung aber unmöglich. Hans Volkmann weist sie Rochlitz in seiner Biographie über d'Astorga (160) einwandfrei nach. Im ersten Band seines Buches widmet Volkmann „Rochlitz' Astorga-Roman" ein eigenes Kapitel. Es zeigt sich dabei, daß dieser sich eine Anzahl von Freiheiten erlaubt hat, die einem Roman, nicht aber einer historischen Biographie zugute kämen. So ist die Hinrichtung des Vaters, der Gattin und Sohn — auf den dieses Ereignis, nach Rochlitz, entscheidenden Einfluß gehabt haben soll — beiwohnen mußten, sehr wahrscheinlich Rochlitz' ureigenste Erfindung. An sich wäre so etwas ja nicht allzu schwerwiegend, wenn nicht Rochlitz gerade in diesem Fall insofern unglücklichen Einfluß ausgeübt hätte, als er später von verschiedenen Schriftstellern ohne weitere Prüfung abgeschrieben worden wäre (161). „Das hohe Ansehen, das er als Herausgeber, Musikästhetiker und Kritiker weit und breit genoß, veranlaßte seine Zeitgenossen, auch die historischen Notizen, die Rochlitz gelegentlich publizierte, auf Treu und Glauben hinzunehmen," meint Volkmann (162). Und wenn hier ohne Zweifel ein Teil der Schuld den Abschreibern selber zuzumessen ist, so bleibt das eine unverzeihlich, daß Rochlitz der Bitte um Quellenangabe nicht nachgekommen ist (163). — Da Rochlitz sich gerade auf die Wiedererweckung der Werke d'Astorgas nicht wenig zugute kommen ließ, könnte eigentlich diese Tatsache genügen, vor Rochlitz als Historiker zu warnen.

Doch soll dies noch mehr erhärtet werden.

Wir mußten im Kapitel „Für Freunde der Tonkunst" bereits das Lebensbild der Mara als romanhaft bezeichnen und müssen es nicht weniger bei dem der Faustina Hasse. Mennicke (164) nennt es „eine anekdotenreiche, sehr unzuverlässige Skizze", und warnt auch an andern Stellen vor Rochlitz, den

er freilich gelegentlich auch wieder als zuverlässigen Gewährsmann benützt. Ähnlich Spitta (165): „Daß die von Rochlitz gegebene Darstellung vom Leipziger Cultus vor und zu Bachs Zeit zum Theil ganz unrichtig ist, wird des weitern .... hervorgehen"; für die folgende Zeit dagegen läßt er Rochlitz gelten.

Da Rochlitz den Vater Händels nicht einen Arzt, sondern einen Bader nennt (166), läßt sich der darüber erboste Chrysander folgendermaßen über ihn aus: „Rochlitz gehört zu den Geistreichen, die geschichtliche Einsicht verachten und doch aller Orten mit ihrem historischen Wissen großthun" (167). Auch Thayer übt verschiedentlich, besonders in den beiden Briefen aus Wien, an Rochlitz' historischen Angaben Kritik (168), wenn er auch nicht umhin kann, die Hochachtung, die Beethoven vor Rochlitz hatte, restlos zu anerkennen.

Abert benutzt Rochlitz in seinem Mozartbuch des öftern als Gewährsmann, widerlegt ihn selten, macht freilich auch wiederholt Bemerkungen wie „Fr. Rochlitz .... hat aus dieser Zeit jene uns bereits bekannte Schilderung von Mozarts Person und Künstlertum entworfen, allerdings nach seiner bekannten, ausschmückenden Weise" (169).

Zitate von diesen bekannten Historikern mögen genügen, vor Rochlitz' Geschichtsschreibung zu warnen und das zu bestätigen, was aus den bisherigen Ausführungen schon zur Genüge dürfte hervorgegangen sein.

Fehlte es Rochlitz auch gewiß nicht an historischem Sinn, so doch an der heute von einem Historiker geforderten Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe.

Rochlitz' Einstellung zu den einzelnen Komponisten.

Wir haben schon hervorzuheben Gelegenheit gehabt, daß für Rochlitz die neuere Musik mit Dufay beginnt. Er nennt ihn einen der frühesten Kontrapunktisten, kennt aber wohl nur einige Werke von ihm und weiß deshalb nur wenig über ihn zu sagen. Fast das Gleiche dürfte von Ockeghem gelten, den er folgendermaßen charakterisiert (170): er sei ebenfalls zu seiner Zeit hochberühmt gewesen; sein Stil unterscheide sich von dem Dufays „vorzüglich durch zweyerlei: (er) war beträchtlich künstlicher und hat nicht mehr blos über bekannte Volksmelodien, sondern zum Theil auch über eigens und frei erfundene melodische Sätze contrapunctisch ausgearbeitet; durch beides aber erscheint (er) reicher und mannichfaltiger." Josquin ist der dritte Niederländer den Rochlitz kennt. Er sei ein überaus reiches Talent, dabei weltgewandt und hochgebildet — kein Zufall, daß Rochlitz dies besonders erwähnt! — und deshalb überall gerne gesehen gewesen. Sein Stil sei dem seines Lehrers Ockeghem verwandt, doch „in Künstlichern, z. B. Canonischen, gelingt es ihm, wie mir scheint, nicht so wie jenem: dagegen zeigt er mehr Freiheit, Mannichfaltigkeit und Gewandtheit, auch schon mehr einen ins Breite hinlaufenden Fluß; ist leichter zu fassen, und spricht hin und wieder mehr das Gefühl an ....." Doch sei ein Vergleich dadurch erschwert, daß Ockeghems Werke sehr selten seien.

Interessant ist dann die Einstellung zu Lasso, den er noch nicht als gleichberechtigt neben Palestrina stellt, sondern, obwohl später geboren, den eben genannten Niederländern anreiht, deren Errungenschaften er ausgewertet und verarbeitet und sie in Deutschland und Italien zu einem Höhepunkt gebracht habe.

Mit Palestrina setzt er eine neue Periode an. Er ist für ihn ein derart überlegener Meister, daß er in der Sammlung glaubt, darauf verzichten zu müssen, seinen Stil zu charakterisieren. In den Grundlinien hat er es versucht: er unterschied, lesen wir (171), streng zwischen „Musik für Gelehrte und Kunstkenner" und solcher für „gemischte Gemeinden beim öffentlichen Gottesdienste." Wichtig sei besonders die zweite Art geworden: „Seinen Vorsatz, dies kurz, gedrängt, leicht-faßlich, leicht-ausführbar, zugleich aber stets edel und schwunghaft, auch nirgends gegen die großen Ansprüche gelehrter Kunstwissenschaft zu schreiben: diesen Vorsatz hat Palestrina vollkommen und

durchaus musterhaft erfüllt.“ Aus allen Werken spreche „ein wahrhaft hoher, kräftiger, reicher Geist und ein reines, inniges, frommes Gefühl.“ — Ihm verwandt seien Nanini und Anerio; auch Vittoria habe vieles von ihm sich zum Vorbild genommen, „mehr in seinem Tiefsinnigen und Künstlichen, als in seinem einfach Großen und Rührenden.“

Wieder als eine überragende Gestalt erscheint ihm G. Gabrieli, besonders auch deshalb, weil sein Einfluß auf Deutschland weit größer gewesen als der Palestrinas. Gabrieli sei der größte aller Venetianer gewesen, ein Virtuose auf der Orgel und ein hervorragender Lehrer. Noch stehe er nicht unter dem Einfluß der Oper, habe aber, wie die meisten seiner Mitbürger, eine sehr großzügige Auffassung von der Kirchenmusik, so daß er in mancher Hinsicht der neueren Zeit vielleicht noch mehr zusage, als selbst Palestrina. Ein einziger Deutscher wird diesen Italiener gegenüber gestellt: Gallus, den er „den genialsten, reichsten, in seiner Kunst nach deren verschiedensten Seiten hin gewandtesten deutschen Tonkünstler dieser gesamten Periode“ nennt. — Immerhin rechnet es sich Rochlitz als hohes Verdienst an, noch früher wirkende Deutsche: Hans Walther, Senfl, Vulpius und M. Praetorius entdeckt zu haben; eine nähere Charakterisierung derselben bleibt er uns aber schuldig.

In der dritten Periode — wir würden sie die Opern- und Oratorienepoche nennen — wendet sich Rochlitz naturgemäß hauptsächlich den Italienern zu.

G. Caccinis „Euridice“ findet eine sehr geschickte Besprechung, die für ihre Zeit besonders verdienstlich ist, da sie nach einem der wenigen Exemplare, die uns erhalten sind, dem der Wiener Hofbibliothek, gemacht worden ist. Peri erfährt hier keine entsprechende Würdigung, ebenso wenig wie Monteverdi, von dem es gelegentlich heißt, er sei „ein geistreicher, origineller, wenn auch nicht correcter Meister“ gewesen (172).

Auf dem Gebiete des Oratoriums wird G. Carissimi als der hervorragendste Meister genannt. Von Palestrina herkommend, habe er die neuen Formen verwertet, das Rezitativ belebt und sei besonders bahnbrechend für die Deklamation geworden. Auch das Arioso habe er weiter ausgebildet, endlich auch für die Chöre den richtigen Stil gefunden. — Wir sehen, hier kann Rochlitz aus dem Vollen schöpfen, so sehr, daß er dem Fehler des Überschätzens nicht ganz entgeht.

Benevoli gilt ihm als der eigentliche Nachfolger Carissimis; er rühmt besonders dessen Vielstimmigkeit. Bernabei, dessen Schüler, gehe zwar weniger ins Große, sei aber im Kleinen sehr fein.

Als den Hauptvertreter der Neapolitanischen Schule bezeichnet er mit Recht A. Scarlatti. „Von den Einzelheiten, auf welche er bei ..... Umbildung und Erweiterung seiner Kunst allmählig kam und ihnen zuerst das Bürgerrecht verschaffte, das sie noch heute genießen, dürften folgende die bedeutendsten sein. Des frei-declamatorischen ... Recitativs ... dessen

schien ihm in den nun ... erweiterten Oratorien und Opern viel und damit das Ganze, in Hinsicht hierauf, zu einförmig zu werden." „So ward er der Erfinder des sogenannten obligaten Recitativ." Auch die Arien erweiterte er und unternahm die Einführung „besonders behandelter Instrumente, ... die dann, meist mit der Singstimme verflochten oder alternierend, gleichfalls zu Gunsten der Mannichfaltigkeit und des Ausdrucks auftreten." — Der aufs Edle bei „möglichster Einfachheit" gerichtete Caldara, der kunstreiche und vornehme d'Astorga und der modern gesinnte F. Durante, seien seine Schüler gewesen. — Endlich werden als Nachfolger Gabrielis in Venedig A. Lotti, ein sehr ernster, in der Form sich an die Römer anlehnender Meister, und B. Marcello, der den Text besonders sorgfältig behandelt habe, genannt.

Haslers Stil wird als mehr niederländisch denn italienisch gekennzeichnet, sonst aber von diesem Meister kaum etwas wesentliches gesagt.

Auch Schütz ist Rochlitz nur wenig bekannt; nur ganz aus der Ferne mag er geahnt haben, daß er einer der Größten ist, wenn er etwa von ihm sagt, daß er der „originellste und selbständigste Meister des nördlichen Deutschland während dieser ganzen Periode, ja überhaupt ... Einer der entscheidendsten Repräsentaten damaliger deutscher Musik auf ihrem Höhepunkte" gewesen sei. — Der einfache, heitere Leisring, der achtbare Grimm und der würdige, ausdrucksvolle, „zuweilen freilich etwas gelehrte" Fux, schließen diesen Kreis.

Bisher haben wir vorzüglich solche Meister zu berücksichtigen gehabt, zu denen Rochlitz in keinem besonders nahen Verhältnis gestanden, sich um sie historisch auch nicht mehr als eben notwendig interessiert hat, sondern an ihnen suchte und fand, was die Mehrzahl seiner Zeitgenossen ebenfalls gesucht und gefunden. Das bisher Gesagte gibt also nicht mehr als ein ziemlich objektives Bild von der damaligen historischen Einstellung zu eben diesen Komponisten.

Interessanter wird es im Moment, wo Rochlitz selber eingreift, selber forscht, entdeckt und — propagiert. Davon können wir wohl reden, wenn wir auf Händel und Bach zu sprechen kommen.

Schon sehr früh setzt sich Rochlitz für Händel ein. Er entschuldigt den vorzeitigen Abdruck der „Bruchstücke aus dem noch ungedruckten Buche: Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers" (173), einzig damit, daß darin eine Schilderung des „Messias" enthalten sei, durch die er für G. Händel zu werben hoffe. „Daß der Messias eine gute Aufnahme fände, und daß besonders denen, die Sinn und Gefühl für die Musik, aber keine Kenntnis derselben besitzen, der Genuß daran erleichtert und erhöhet würde", ist sein Wunsch (174). An anderer Stelle heißt es dann: „Georg Friedrich Händel steht in der gesamten Geschichte der Tonkunst, in jeder Hinsicht von Allem vor und nach ihm gesondert da, eine in ihrer Art wahrhaft einzige, heroische,

ja colossale Erscheinung (wie selbst sein Körper war), dabei so ein- und durchgreifend mit seinen Werken bei allen Nationen, die das Edelste und Grandioseste in dieser Kunst nur kennen lernen und aufnehmen wollen: daß es Jedem, der über Musik vergangener Zeit denkt, unmöglich fällt, ihm nicht oftmals zu begegnen, und Jedem, der über sie schreibt, fast leichter von ihm zu behandeln, als von ihm zu schreiben" (175). — Mehr kann in so knapper Form kaum gesagt werden; wir sehen gleich, Rochlitz hatte von Händel durchaus den Eindruck einer universalen Persönlichkeit. Der schon erwähnte Messiasaufsatz und die Rezension der Mozartschen Bearbeitung des Alexanderfestes (176), sind denn auch vom eindrücklichsten, was Rochlitz geschrieben.

Dasselbe gilt von den Aufsätzen über J. S. Bach. Abgesehen von der Behandlung in den beiden geschichtlichen Darstellungen finden wir in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (177) eine Besprechung der Bachbiographie von Forkel, eine kurze Rezension der englischen Suiten (178), eine ebensolche der Messe No. 1 (179), der Kantate „Ein' feste Burg" (180), der Johannespassion (181), und endlich „Vom Geschmack an Seb. Bachs Compositionen, besonders für das Klavier" (182).

Schon diese Zusammenstellung beweist, wie hoch Rochlitz Bach geschätzt hat, wie sehr er es aber auch für nötig hielt, sich für ihn einzusetzen. Wenn wir uns für das Folgende verhältnismäßig kurz fassen, so tun wir das mit Hinblick auf die Schrift „Wege zu Bach" (183), woselbst in der Einleitung das Wesentlichste herausgehoben ist.

In der Besprechung von Forkels Biographie sagt Rochlitz einleitend: „Es giebt schwerlich einen muskalischen Literator unserer Zeit dem es anständiger, und, man möchte sagen, pflichtmäßiger gewesen wäre, das Leben des größten aller musikalischen Meister der Nachwelt darzulegen, als Herr Forkel". „Des größten aller musikalischen Meister!" Kann man mehr sagen? mehr wohl kaum, leicht aber weniger, besonders zu Zeiten von Rochlitz, als Bach erst allmählich wieder begann, bekannt zu werden. Rochlitz hat diese Zeit ganz miterlebt. „Ich hatte zwar schon als Knabe auf der Schule die Bachschen achtstimmigen Motetten ausführen helfen müssen: dies nahm mich aber mehr gegen den Meister ein; ich war verschüchtert gegen ihn und seine Werke. Der Himmel weiß, daß ich nur aus Furcht vor harter Strafe diese fest vortragen lernte; darum an nichts dachte, als richtig herauszubringen, was dastand; nichts Wohlthuendes empfand, als Freude, wenn es richtig heraus war, und oft nach einem neuen Liede, oder zum Geiste seufzte, mir aufzuhelfen in meiner Schwachheit" (184). Nur einige Kompositionen hätten ihm mit der Zeit zugesagt, „ich ließ es aber mit einer scheuen Ehrfurcht gegen ihn bewenden." Nach Mozarts Besuch in Leipzig habe er sich wieder an Bach gemacht, mit den Motetten und Kantaten aber nichts Rechtes anfangen können, die Klavierwerke nicht einmal zu spielen vermocht. Erst bei der

Übernahme der Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ habe er sich an Bach gewagt, weniger aus Bedürfnis denn aus Pflichtbewußtsein. Sehr unterhaltend, wie er erzählt, daß er die Stücke des Wohltemperierten Klaviers, die ihm zusagten, sich anstreicht und entdeckt, wie der Striche immer mehr werden (185). Es war also ein schwerer Kampf; mutig aber hat Rochlitz ihn durchgekämpft, sodaß er nunmehr ein doppeltes Anrecht darauf hatte, als Prophet für seinen Meister aufzutreten. Freilich, bis ins letzte konnte er ihm nicht folgen. Wenn Rochlitz Bach auch gelegentlich den Dürer der Musik nennt, so sagt er doch auch wieder von ihm, daß er „niemals der Mann der Mehrzahl war, noch werden konnte“ (186). Und ähnlich: „Seb. Bachs Motetten sind erstaunenswürdige, dem Kenner entzückende Werke, und werden es immerdar bleiben; aber, das Höchstschwierige ihrer vollkommenen Ausführung noch unerwähnt — für die Gemeinde und ihre Erbauung sind sie nicht“ (187). Trotz solcher Einschränkungen müssen wir aber doch zugestehen, daß Rochlitz Bachs Wesen erfaßt hat, soweit irgend es einem seiner Zeitgenossen möglich war. Mit dem Verstand hat er seine Größe vollständig erkannt; mit dem Gefühl freilich vermochte er ihm nicht bis ins letzte zu folgen. Daß er sich aber für Bach in so hohem Maße eingesetzt hat, das ist ein Verdienst, das nicht überschätzt werden kann (188).

Nur kurz noch einiges über die zahlreichen Gegenüberstellungen Händels und Bachs. Wir lesen bei einer Kontrastierung beider Klavierwerke: „Wenn manche von Bachs Klaviersachen mehr Tiefe des Geistes haben, so haben die seinigen (die Händels), mehr Fülle der Seele“ (189). Dieser Satz gilt Rochlitz ziemlich allgemein als Charakteristikum des Bachschen und Händelschen Wesens. Sehr schön ist folgende Gegenüberstellung: „Händel und Bach standen, wie gesagt, auf den höchsten der bis dahin entdeckten Gipfeln ihrer Kunst: aber diese Gipfel waren zwar Eines Gebirges, doch nicht Eines Berges .... Überdies — wir wiederholen es, ... überdies lag zwischen den Berggipfeln beider ein reich angebautes, mildes, anmuthiges, viele Frucht bringendes, ein italienisches Thal, wo sich freundlicher und gesellig munterer leben ließ, als da droben. . . .“

Als zu ihrem Gefolge gehörend, gelten Rochlitz eine Reihe von Komponisten, unter denen wir zuerst J. D. Zelenka nennen müssen, da er sich für diesen wenig bekannten Musiker besonders eingesetzt, um dessen in Dresden verstaubt liegende Kompositionen sich sehr bemüht hat. In „Für Freunde der Tonkunst“ (190) ist ihm eine längere Anmerkung gewidmet. Als einen Meister von „bewundernswürdigen Naturgaben“, mit „unwiderstehlicher Neigung für Kirchencomposition in der grandiosen Weise und der gelehrten Vollstimmigkeit, wie sie damals in Deutschland herrschte,“ charakterisiert ihn Rochlitz. Dann ist der äußerst fruchtbare — ein „musikalischer Polyhistor“ — leider ebenso oft schwache wie gute Telemann zu nennen; der

schlichte, aber gediegene Stölzel, und der diesem ähnliche, aber erfindungsreichere Homilius. Dann Gassmann, der zwar die Oper bevorzugte, dessen gediegene Kirchenmusik aber selbst einen Haydn anzog; Pasterwitz, von Haus aus Philosoph, daneben ein tüchtiger Musiker. Einflußreicher als diese alle war J. A. Hasse und kaum weniger C. H. Graun. — Endlich J. H. Rolle, der typische Vertreter des „empfindsamen Wesens" und der von Händel herkommende E. W. Wolf.

Des weitern schließt Ph. E. Bach sich an, der, dem Wesen seines Vaters ziemlich entgegengesetzt, einer der eifrigsten Vorkämpfer der sich neu durchsetzenden Instrumentalmusik, in der Kirchenkomposition doch an seinen Vater sich anschloß. Als Abschluß dieser Epoche könne man Michael Haydn betrachten, der alles Gute, sowohl in Deutschland als auch in Italien, in sich vereine.

Von den Italienern kennt Rochlitz besonders L. Leo, der als Schüler Scarlattis dessen Vorzüge mit großer Sanglichkeit verbinde; dann Jomelli, Pergolesi und Ciampi; Valotti, der sich durch „Frömmigkeit der Gesinnung, Gründlichkeit in der Kunst und Würde," auszeichnet. — Wir sehen: zu den Italienern dieser Zeit hatte Rochlitz keine richtige Einstellung; einzelnes von ihnen mag er geschätzt haben, im ganzen aber lehnte er sie so ziemlich ab.

Bevor wir uns denen nähern, die zu Zeiten Rochlitz' gelebt haben, bleibt noch ein Meister übrig, dessen Wirken kurz vor und noch in seine Zeit fällt, Gluck. Seine Name wird da und dort mit Ehrfurcht genannt. Kaum eine Stelle aber findet sich, wo des Nähern auf den Opernreformatoren eingegangen wird. Das meistsagende Urteil ist folgendes: „so gab man .... Glucks vollendetstes, und in dieser Gattung überhaupt wohl das vollkommenste Meisterwerk, die Iphigenie in Tauris." Auch äußert er gelegentlich den Wunsch (191), Reichardt möchte doch seine längst versprochene Biographie über Gluck veröffentlichen, da jetzt eben die Zeit dafür gekommen sei. Sonst finden sich zwar zahlreiche Ausdrücke höchsten Lobes, nirgends aber eine klare Stellungnahme oder ein subjektives Urteil, was sich wahrscheinlich einerseits daraus erklärt, daß Glucks Zeit augenblicklich vorüber und noch nicht wieder gekommen war, andererseits daraus, daß Rochlitz sich zwar für die Geschichte der Oper, nicht aber so sehr für die einzelnen Werke interessierte.

Nun also zu Rochlitz' eigener Zeit, die er weit weniger als Historiker denn als Zeitgenosse miterlebt hat. Die drei großen Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven, an die wir später die große Anzahl kleinerer Meister anreihen wollen, seien vorweggenommen.

Joseph Haydn ist Rochlitzens ausgesprochener Lieblingskomponist. Sein Werk ging ihm nahe, sein Weg stand ihm offen, keine Geheimgänge, die das Mitgehen erschwerten; alles lag klar und liebenswürdig da. — Das war der

Mann, den er glühend verehrte, dem er beinahe kritiklos, in höchster Anerkennung, gegenüber stand. „Haydn, seine Bildung ausschließlich vom Praktischen beginnend, und vom Gemeinsten im Praktischen, gelangte nicht früh, aber denn desto gesicherter, zum Höheren — zum Dichterischen und Kunstreichen: doch faßte und hielt er auch dies lebenslang fest mehr von der praktischen Seite, um alles, was spekulativ in seiner Kunst heißen kann, sich wenig kümmernd. So war seine klare, heitere, stets freundliche Natur" (192). Am selben Ort werden seine Kirchenkompositionen charakterisiert. Es seien bei ihnen zwei Perioden zu unterscheiden, wobei die der ersten von „frommem, die eigentlichen Zwecke aller Kirchenmusik betrachtenden Sinn" seien, während der eigentliche Instrumentalmeister weniger hervortrete. Später komme dann beides zur Geltung, natürlich reifer und „mit vollkommener Sicherheit und unverrückter Haltung" (193). Weiter heißt es: „unter seinen großen Konzertstücken ist die Schöpfung ... ein höchst preiswürdiges Denkmal, vom Meister nicht nur sich selbst, sondern auch dieser gesamten Periode der Tonkunst gesetzt. Sie wird das bleiben, was man auch gegen Einzelnes darin einwende und wie auch der Zeitgeschmack sich abändere." (194). — Dieser letzte Satz ist interessant, als Beweis dafür, daß Rochlitz auch einem Haydn gegenüber nicht blind war; schade nur, daß er dieses „Einzelne" nicht näher bezeichnet; es wäre wissenswert gewesen, ob er damit die viel beanstandeten Tonmalereien oder etwas anderes, ihn und seine Zeitgenossen Störendes damit meint. — Besonders wird aber natürlich das Verdienst des Instrumentalkomponisten Haydn gebührend hervorgehoben. In seinen Quartetten, in seinen Instrumentalstücken überhaupt habe er „durch ihm eigene Erfindung, und dann bei der Ausarbeitung durch Verkürzen, Verlängern, Vermischen der Rhythmen, durch Versetzen der Akzente, und was sonst noch Alles ... (sich) am originellsten gezeigt, und am freiesten und leichtesten geschaltet und gewaltet" (195). Besonders wird sein Rhythmus, als eines seiner Hauptmittel herausgestrichen, durch den „der geniale, heitere Humorist, halb im Scherz, halb im Ernst gewissermaßen aus Nichts Etwas gemacht hat, und oft etwas so Allerliebstes!" — Noch vieles ließe sich über Haydn anführen, doch da er weder Rochlitz noch andern ein Problem war, können wir uns mit dem Wenigen begnügen.

An Mozart fühlte sich Rochlitz, wie wir bereits gesehen haben, durch die persönliche Bekanntschaft dauernd gefesselt. Ehrfurcht war es denn auch in hervorragendem Maße, was er für ihn, für den Künstler wie für den Menschen, empfand. Auch über ihn hat er sehr viel geschrieben. Es seien zuerst die zahlreichen Anekdoten genannt, die Rochlitz veröffentlicht hat (196), die er selbst miterlebte, oder die ihm von Mozarts Frau nach dessem Tode persönlich mitgeteilt worden sind. Sie sind längst Allgemeingut geworden, oft zitiert, oft aber auch angezweifelt, und dies nicht ganz zu Unrecht, besonders da Rochlitz sie erst viel später veröffentlicht hat, sodaß er sie leicht mit seiner

lebhaften Phantasie ausschmücken konnte. Es ist verschiedentlich darüber geschrieben worden, doch ist die Sache zu belanglos, als daß hier ein zehntes Mal darauf eingegangen werden soll. Anekdoten sind zudem Anekdoten, bei denen es mehr auf die Möglichkeit als auf die Wahrheit ankommt, Rochlitz selber verwahrte sich dagegen, sie allzu wörtlich zu nehmen. — Der Künstler Mozart ist Rochlitz in seiner „Vielseitigkeit niemals erreicht" (197). Allgemein charakterisierte er ihn vielleicht am besten im Aufsatz „Raphael und Mozart" (198). Er frägt sich da: „Was ist eigentlich das Charakteristische — das überall Hindurchsprechende, Niezuverkennende, Eigenthümlichste beyder? Erfindung!" — (199). „Denn Erfindung, heißt es etwas später, Reichthum, unerschöpflicher Reichthum, Glück, unwandelbares Glück .... ist gerade das eigenste Raphaels und Mozarts; ist gerade das, wodurch sie sind, was sie sind. Bey beyden immer auserwählte, edle, schöne Ideen; und nun auch — dort, bey jenem, eine Welt von lebendigen Figuren, hier, bey diesem, eine Welt von lebendigen musikalischen Gedanken — jeder für sich sprechend, interessant, würdig, zweckmäßig, und nun wieder jeder so innig verflochten in das Ganze!" (200). Die Lobesepitheta sind dermaßen angehäuft, daß eine Steigerung gar nicht mehr möglich erscheint. Und doch ist Rochlitz nicht maßlos im Lob, da er auch von den Schwächen spricht und klar scheidet zwischen denjenigen Werken, die aus innerer Anteilnahme entstanden und denjenigen, die bloß der Bestellung wegen geschrieben sind. In der Rezension der Oeuvres complettes (201) heißt es: „in Erfindung, poetischer und artistischer, Reichthum, unerschöpflicher Reichthum, und Glück: aber in der Ausführung bey weitem am glücklichsten in dem, was groß und prächtig nicht so ganz auf's Reine in dem, was erhaben ist." — Rochlitz' Lieblingsgebiet, die Kirchenmusik, habe Mozart nicht allzu reichlich bebaut. Die Frühwerke habe er selbst mehr nur als Übungsstücke angesehen; von denen der mittleren Periode sei zu sagen: „Diese seine Kirchenstücke sind nicht zahlreich und trefflich: letzteres jedoch nur als Musik überhaupt, nicht als Kirchenmusik, und noch weniger als Kirchenmusik über eben diese Textesworte." Dann habe er die großen Kirchenmeister früherer Zeit Bach, und besonders Händel kennen und lieben gelernt. Erst nach deren gründlichem Studium habe er sich wieder auf dieses Gebiet gewagt, da aber sei es schon zu spät gewesen, „er schied von der Erde, ehe er noch sein erstes, so groß gedachtes, so tief empfundenes Kirchenwerk, das Requiem, vollenden können" (202). — Diese schönen Worte mögen das Bild, das Rochlitz von Mozart in sich trug, abrunden: es war klar, fast unproblematisch, ähnlich dem von Haydn.

Ganz anders beim dritten der drei großen Meister, bei Beethoven. Dieser war noch nicht 30 Jahre alt, als Rochlitz die Redaktion der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" übernahm, mithin noch lange nicht auf dem Gipfel seines Ruhmes. Ob Rochlitz ahnen mochte, als er die I. Sinfonie bezeichnete

als „die vor kurzem herausgegebene geistreiche, kräftige, originelle und schwierige (nur mit Detail's hin und wieder zu reichlich ausgestattete) Sinfonie von Beethoven" (203), daß dies der Meister sein werde, für den er sich in seinem Leben am meisten einsetzen, mit dem er sich aber auch am meisten auseinandersetzen werde? Zum Theil vielleicht schon; denn gerade die Menge von lobenden Beiwörtern ist sicher nicht zufällig und in solcher Zahl bei Rochlitz schon eher eine Ausnahme; und nicht weniger bezeichnend die Einschränkung, die Rochlitz in Klammern beigibt. Überhaupt ließe sich ohne große Schwierigkeit aus diesem einen frühen Urteil Rochlitz' Einstellung zu Beethoven, wie er sie bis zu einem gewissen Grade zeitlebens beibehalten, ableiten. — Wir folgen zunächst weiter den Aussagen über die Sinfonien, da sich uns dadurch eine wertvolle Richtlinie ergibt.

Über die II. Sinfonie, die am 29. April 1804 erstmals in Leipzig gegeben wurde (204) äußert sich Rochlitz bereits ausführlicher: „Keiner Gesellschaft von Musikern und Freunden der Kunst kann es gleichgültig seyn, daß endlich auch eine zweyte Sinfonie von Beethoven so eben erschienen ist. . . . Sie ist ein merkwürdiges, kolossales Werk, von einer Tiefe, Kraft und Kunstgelehrsamkeit, wie sehr wenige —; von einer Schwierigkeit in Absicht auf Ausführung, sowohl durch den Komponisten, als durch ein großes Orchester (das sie freylich verlangt), wie ganz gewiß keine von allen jemals bekannt gemachten Sinfonien. Sie will, selbst von dem geschicktesten Orchester wieder und immer wieder gespielt seyn, bis sich die bewundernswürdige Summe origineller und zuweilen höchst seltsam gruppirter Ideen enge genug verbindet, abrundet, und nur als große Einheit hervorgeht, wie sie dem Geiste des Komponisten vorgeschwebt hat; sie will aber auch wieder und immer wieder gehört seyn, ehe der Zuhörer, selbst der Gebildete, im Stande ist, das Einzelne im Ganzen und das Ganze im Einzelnen zu verfolgen und mit nöthiger Ruhe in der Begeisterung zu genießen — zu geschweigen, daß sich auch jeder an so ganz Eigenthümliches, als hier fast alles ist, doch erst ein wenig gewöhnen muß. . . . Dies Werk allen Orchestern von Sinn, Geschicklichkeit und ausdauerndem Fleiß, und allen Zuhöhrern denen Musik mehr ist, als zeitkürzendes Amüsement, zu empfehlen, wird hoffentlich nicht nöthig seyn" (205). — Etwas später bekam man dann in Leipzig die I. und II. Sinfonie innerhalb kurzer Frist zu hören und Rochlitz berichtet darüber: „Die neueste Sinfonie von Beethoven (D dur) wurde, ohngeachtet ihrer großen Schwierigkeiten zweymal so gegeben, daß man sie ganz genießen konnte. Auch wir finden, wie man von Wien und Berlin aus bemerkt hat, das Ganze zu lang und Einiges überkünstlich; wir setzten hinzu: der allzuhäufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schöner Stellen und das Finale halten wir, auch jetzt, nach genauer Bekanntschaft, für allzu bizarr, wild und grell: aber alles das wird durch den gewaltigen Feuergeist, der in diesem kolossalen Produkt wehet,

durch den Reichthum an neuen Ideen und die fast durchaus originelle Behandlung derselben, so wie auch durch die Tiefe der Kunstgelehrsamkeit, so weit überwogen, daß man dem Werke das Horoskop stellen kann, es werde bleiben und mit immer neuem Vergnügen gehört werden, wenn tausend eben jetzt gepflegte Modesachen längst zu Grabe getragen sind. Beethovens frühere und freundlichere Sinfonie (C-dur), die sehr schön ausgeführt wurde, ist ein Lieblingsstück des hiesigen Konzertpublikums: man hörte aber auch jene düstere mit aller Aufmerksamkiet, unverkennbarer Theilnahme und vielen Beyfall. Das erste Allegro und durchaus originelle Menuett wurden vom Publikum vorzüglich goutirt" (206).

Ganz anders waren die Voraussetzungen bei der Eroica: schon die erste Aufführung war sehr gut vorbereitet und das Publikum eingehend über das Werk orientiert worden: „Ein ganzes Repertorium neuer Opernouvertüren und dergleichen, schreibt Rochlitz, wiegt aber gewiß Beethovens große — wie er selbst sie nennet, heroische Sinfonie (Nr. 3) auf. . . Ein solches Werk macht einige besondere Zurüstung von seiten des Orchesters, sowie einige Vorkehrungen in Absicht auf ein gemischtes Publikum nöthig, wenn ihm, bey der Ausführung und Aufnahme, sein volles Recht wiederfahren soll und an beydem ließ man es hier keineswegs fehlen." Es folgt die Angabe dessen, was alles getan worden war, und die Feststellung, daß das Bemühen von Erfolg gewesen sei: „die gebildeten Kunstfreunde der Stadt waren sehr zahlreich versammelt, eine wirklich feyerliche Spannung und Todtenstille herrschte und erhielt sich . . . und am Ende des Ganzen machte sich jedesmal der wohlbegründete Enthusiasmus in lautem Beyfallsbezeugungen Luft." Das Orchester habe, nach freiwillig sich auferlegten Proben, vortrefflich gespielt. Über das Werk sei in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" schon mehrfach und ausführlich geschrieben worden, so daß nur noch einige Bemerkungen nötig seien: „Nach diesem Studium und der oft wiederholten Anhörung des Werks in den Proben und öffentlichen Aufführungen, wollen wir über dies nur noch hinzusetzen: daß uns das erste, feurige, prachtvolle Allegro, in seiner erstaunenswürdigen Mannichfaltigkeit bey größter Einheit in seiner Klarheit und Reinheit bey größter Verwickelung, in seiner unwiderstehlichen Begeisterung bey so großer Länge, der liebste von allen Sätzen geworden und geblieben ist; daß es uns ein unwiderstehlicher Verlust scheint, wenn Beethoven durch Verhältnisse, Laune oder irgend etwas verhindert werden sollte, mehr — gerade in dieser Gattung und nach dieser, von ihm selbst geschaffenen Weise zu schreiben . . ." (207). — Schade, daß Rochlitz sich nicht weiter über dies Werk ausbreitet. Wir müssen Ersatz suchen in den Besprechungen der beiden nächsten Sinfonien, die ihm zu Gehör kamen, der V. und VI. — Rochlitz nummeriert sie noch umgekehrt als wir es heute gewohnt sind —, die er beide vor der IV. kennen lernte.

Wir finden die Besprechungen im gleichen Bericht (208). Von der V. heißt es da: „Sie wurde ... mit Enthusiasmus aufgenommen. Der erste Satz (C moll) ist ein sehr ernstes, etwas düsteres, gleichsam unter sich hinbrennendes Allegro, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung edel, gleich und fest gehalten — ein würdiges Stück, das selbst denen, welche der ältern Weise, die große Sinfonie zu bearbeiten, anhangen, reichen Genuß gewähren wird. Das Andante ist ganz eigenthümlich und sehr anziehend aus den heterogensten Ideen — aus sanft schwärmerischen und rauh kriegerischen — geordnet, und in seiner Art durchaus für sich alleinstehend. Bey allem Anschein von Willkür ist doch viel Studium, sicherer Überblick des Ganzen, und sehr sorgsame Ausarbeitung in diesem wunderbaren Satze zu erkennen. Das darauf folgende Scherzando ... haben wir, wir müssen es gestehen, seiner gar zu wunderlichen Launen wegen noch nicht recht genießbar finden können; man weiß aber, daß es mit solchen Produkten des Humors in der Kunst gehet, wie — wenn uns dieser Vergleich erlaubt ist — mit dem Raffinements der verfeinerten Kochkunst: man muß sich durch wiederholten Genuß erst dafür empfänglich gemacht haben, wo sie Einem dann oftmals nur allzulieb werden. Das Finale ist ein stürmischer Erguß einer mächtigen Phantasie, wie derselbe schwerlich in irgendeiner andern Sinfonie gefunden wird. Von dem, was eigentliche Ausführung heißt, ist hier weniger die Rede: aber die Gewalt der einander immer von neuem bekämpfenden Empfindungen, die immer erneueten Kontraste, welche überdies meistens einander aufs schärfste an die Seite gesetzt sind, die immer wiederkehrende Überraschung, welche durch jenes, so wie durch die Fremdartigkeit der Ideen und deren ganz ungewöhnliche Zusammenstellung, Folge und Vermischung, bewirkt wird —: alles dies, vereinigt mit vielen Eigenthümlichkeiten und sehr Pikantem in der Benutzung der Instrumente, reizt und spannet den Zuhörer während der ganzen Dauer dieses langen Satzes so sehr und so immer von neuem, daß ihm ein glänzender Effekt, überall, wo er gut ausgeführt wird, unfehlbar zu Theil werden muß. Eine zweyte neue, große Sinfonie desselben Komponisten ... von ihm selbst ländlich (Pastorale) genannt, ist ein kaum weniger merkwürdiges und eigenthümliches Produkt. Auf ein ziemlich einfaches und gemüthliches Pastorale ... dem es an originellen Wendungen gar nicht fehlt ... folgt ein Andante con moto ... welches, den Ideen nach, höchst einfach, und in der Empfindung wie in der Ausführung sehr sanft, und (offenbar mit Absicht) auch sehr gleichförmig geschrieben ist. Uns scheint es, eben für das, was es ist und seyn soll, etwas zu lang. Die malerische Anlage des Ganzen aber ist ingeniös; und selbst einige nebenbey angebrachte, scherzhaft behandelte Kopiien einzelner kleinerer Erscheinungen ... wird Niemand — liebte er auch sonst dergleichen gar nicht — ohne wohlgefälliges Lächeln vernehmen können, da sie die Gegenstände so äußerst treffend darstellen und eben, wie

gesagt, nur scherzweise angebracht sind. Das Allegro Nr. 3 ... unterbrochen von ... Allegro Nr. 4, halten wir für die vorzüglichsten Stücke des Werks. Sie sind ganz, was sie seyn sollen, und sind es mit einer Neuheit und Fülle der Ideen so wie mit einer Kraft und Wirksamkeit der Ausführung, daß man sie nicht ohne Bewunderung und Freude anhören kann. Die helle und ganz charakteristische Lustigkeit im ersten dieser Sätze hat nur in dem Jubel der Winzer in Haydns Jahreszeiten ihr Seitenstück, und der brausende Sturm mit alle dem, was ihn zu begleiten pflegt, ist mit einer Energie und Beharrlichkeit — ist selbst mit einer Verschmähung der, zu diesem Zweck gewöhnlich angewendeten Mittel, durchgeführt, daß man wirklich über den Reichthum und die Kunst des Meisters staunen muß. Übrigens möchten wir es freylich nicht unternehmen, alle Harmoniien, welche hier, und auch an einigen andern Orten dieses Werks, vorkommen, zu rechtfertigen. Das ganze wird durch eine Allegretto ... passend und anständig beschlossen, obgleich die hervorgegangenen Scenen dem Effekte dieses letzten Satzes an sich, etwas nachtheilig sind. Hier war Haydn in seiner Abendscene nach dem Sturm ... glücklicher; und auch Beethoven würde es gewesen seyn, wenn er, wie Haydn diesen letzten Satz noch weit einfacher, sanfter und kunstloser geschrieben hätte. Das ganze Werk wird gewiß vielen Beyfall überall finden, wo man ohne vorgefaßte Meynung daran, und mit gutem Willen und heiterm Muth in die Absichten des Künstlers eingehet." — Wir wollen Rochlitz es nicht verübeln, wenn er hie und da ein wenig daneben greift, indem er pedantisch an Kleinigkeiten klebt, die ihm zuweilen den Überblick über das Ganze erschweren: im Gegenteil, wir müssen uns darüber wundern, wie vieles er auf den ersten Blick erfaßt hat, und uns freuen über den herzlichen Ton, in dem alles gehalten ist. Nicht umsonst sind diese beiden ausführlichen Rezensionen deshalb hier beinahe vollständig wiedergegeben worden — sie verdienen es wohl, gelegentlich hervorgeholt zu werden.

Weit kürzer faßt sich Rochlitz bei der Besprechung der IV. Sinfonie, die er etwa zwei Jahre später erstmals hörte. „Dies, wie es scheint, noch wenig bekannte, geistreiche Werk ... enthält, nach einer feyerlichen, herrlichen Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunstreich und sehr anmuthig durchgeführtes Andante, ein ganz originelles, wunderbar anziehendes Scherzando, und seltsam gemischtes, aber wirksames Finale. Im ganzen ist das Werk heiter, verständlich und sehr einnehmend gehalten, und nähert sich den mit Recht so beliebten Symphonien dieses Meisters Nr. 1 und 2 mehr, als denen Nr. 5 und 6. Im Schwung der Begeisterung möchten wir es am meisten mit Nr. 2 zusammenstellen; von dem Wunderlichen und die Wirkung mehr Hindernden als Fördernden in einzelnen Wendungen, wodurch B. in der letzten Zeit manche ausführende scheu, und manche Zuhörer irre macht, findet sich hier nicht allzuviel" (209). — Über die VII. Sinfonie gibt

sich Rochlitz wieder sehr kurz; nur in Klammern heißt es (210): „Dies geistreiche, kunst- und seelenvolle Werk, dessen Andante und Scherzando wir unter das Schönste stellen, was in dieser Gattung existiert, worüber diese Zeitung vor kurzem eine ausführliche Recension geliefert hat — erregte, besonders bey der verlangten Wiederholung, den lebhaftesten Enthusiasmus". — Noch kürzer kommt die VIII. weg. Wir lesen (211), daß an Sinfonien gehört wurden „Von Beethoven, die neueste aus F-dur, zweymal. (Sie wurde das zweytemal, ganz nach Wunsch gegeben, und gefiel, doch weniger, als die übrigen dieses Meisters. Der zweyte und dritte Satz schienen am meisten Eingang zu finden.)" Das ist alles und wenig. Das einzig Positive, das wir aus den beiden letzten Äußerungen ableiten können, ist, daß Rochlitz wenigstens geahnt hat — was heute noch viele nicht zugeben wollen — daß von der VII. zur VIII., trotz ihrer zeitlichen Nachbarschaft, ein gewaltiger Schritt ist. — Über die IX. hat sich Rochlitz kaum mehr öffentlich ausgesprochen.

Einige Urteile über andere Werke seien hier gleich angeschlossen. „Beethovens letzte große Ouverture zum Corialan von Collin, (aus c-moll) (sei) voller innern, prächtigen Lebens, origineller harmonischer Combinationen und Wendungen, und von wahrhaft tragischer Wirkung" (212). Von der Leonoren-Ouverture heißt es: „Es ist diese eine der interessantesten, schwierigsten und reichsten, aber auch seltsamsten Compositionen des originellen Meisters, durchaus von überströmender, immer Neues, immer Überraschendes erzeugenden Phantasie geschaffen — aber, wie es uns scheint, von dieser allein" (213). Die „Schlacht bey Vittoria" wird geschildert als „wunderbare(s), alles, was je in dieser Art durch Instrumente geleistet worden, weit überbietende(s) Werk" (214). — Und so ließe sich noch manches anfügen, immer in denselben Tönen. Nur noch ein Urteil sei, nicht eben gerne, wiedergegeben. Über die Missa solemnis lesen wir: „Ich weiß nicht, wie das Werk auf andere einwirkt: ich aber, so oft ich es durchgegangen, habe es jederzeit anstaunen und betrübt zurücklegen müssen" (215). — Ein seltsames Stück ist die Besprechung des Quartettes op. 131, eines Spätwerkes also (216). Sie umfaßt 19 Seiten, von denen sich allerdings nur 3 mit dem Werke selber befassen. Alles andere ist, und will es auch sein, eine allgemeine Werbung für Beethoven. Es steht manches Verkehrte in diesem Artikel und die zunehmende Weitschweifigkeit des alternden Rochlitz zeigt sich deutlich. Und doch, ob zwar kaum ein näheres Verhältnis zum Werke zu verspüren ist, müssen wir erneut das eifrige Sichbemühen um den Meister bewundern. „So stehen die letzten seiner Werke, die großen nämlich — die Messe, die Symphonie, die Quartette — auch der Idee nach, unter Allem, was diese Zeit uns sonst gebracht, ganz abgetrennt, fremd und isoliert da" (217). Rochlitz verliert den Glauben an den Meister, der so Herrliches geschaffen, keinen Augenblick. Er bittet geradezu, den

Werken doch möglichst den Weg zu ebnen; und voll Hoffnung meint er: „Beethoven aber, meynen wir, wird sich wohl durchhelfen“ (218).

Die Krönung dieser ganzen Tätigkeit für den großen Wiener Meister ist aber der Nekrolog, den Rochlitz ihm schrieb (219). Es sind nur anderthalb Seiten, und es berührt etwas seltsam, daß Rochlitz, der sich von Beethoven sehr geschätzt wußte, nicht später einmal Ausführlicheres geboten hat. Mehr aber als in diesen paar Sätzen kann in so gedrängter Form kaum gesagt werden. Es ist nicht möglich, hier den ganzen Abschnitt wiederzugeben, wir müssen uns damit begnügen, darauf hinzuweisen; einzelne Stücke herauszureißen wäre ebenfalls schade, so daß wir hier nur den Schlußsatz anführen wollen: „Seinen wahrhaft unersetzlichen Verlust werden wir freylich Alle fühlen: aber was er geschaffen, das bleibt uns; es wird fortwirken, mittelbar oder unmittelbar, auf unabsehbare Zeit, und seiner auch ruhmvoll gedacht werden in jeder Geschichte der Tonkunst, selbst der spätesten und allgemeinsten, indem er ihr für die jetzige Periode ihren wesentlichsten Inhalt gab — sie, in seinem engern Eigenthum, selbst machte, diese Periode und ihre Geschichte.“

Überblicken wir nochmals die verschiedenen Urteile Rochlitzens über Beethoven, so sehen wir, daß bei den Frühwerken, die sich noch in den Bahnen der Tradition bewegen, fast uneingeschränktes Lob erteilt wird, daß später bei den mittleren, wo Beethoven nicht mehr rückblickend ist, die leichtverständlichen herausgestrichen werden, den andern gegenüber; bei den Spätwerken endlich zwar scheue Bewunderung, doch geringes Verständnis vorhanden war. Beinahe rührend ist es zu sehen, wie Rochlitz sich diese Tatsache zu erklären sucht. Da es Beethoven an Bildung, mithin an innerem Halt gebrach, er der Welt, seiner Taubheit wegen, sich immer mehr entfremdete, er bittere Enttäuschungen von seiten seiner Angehörigen und von seiten des Wiener Publikums erfuhr — „so mußte auch seine Kunst in seinen letzten Jahren eine Richtung zum absichtlich Widerstrebenden und endlich zum fast Ungenießbaren nehmen“ (220). Die jungen Komponisten werden davor gewarnt, Beethoven in seinen letzten Werken nachzuahmen. Merkwürdigerweise aber findet sich auch ein Satz wie: „Hat sie (die Musik) dadurch (durch seine Taubheit) bei ihm verloren? In manchem Außerwesentlichen vielleicht: im Wesentlichen . . . hat sie gewonnen“ (221). Gerade dieser eine Satz widerlegt die Behauptung, Rochlitz sei jegliches Verständnis für die Spätwerke abgegangen. Sie bedeuteten ihm ein Rätsel, das zu lösen er sich nicht anmaßte, hinter dem er aber einen tiefen Sinn ahnte. — Im ganzen aber bleibt es uns hier wichtig hervorzuheben, daß Rochlitz wohl über keine Komponisten so viel und so ausführlich geschrieben hat, soweit er ihn verstehen konnte; und wo dies nicht der Fall war, da schwieg er als anständiger Mensch, da er Größe wohl ahnte, nicht immer aber sie erkennen konnte. Sein

Verdienst um Beethoven und sein Werk ist groß und bleibt es. Hören wir zum Schluß noch, was Kretzschmar hierüber sagt: „Daß Beethoven am Anfang dieses Jahrhunderts im ganzen doch verhältnismäßig leicht und glänzend durchdrang, das war das Verdienst der damaligen „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" und des Mannes, der an ihrer Spitze stand: Friedrich Rochlitz . . . mit seiner vornehmen und warmen Goethestimme . . ." (222).

Nun noch zu der Reihe der kleineren Meister, die Rochlitz selbst erlebt hat, mit denen er größtenteils bekannt war und deren aller Schaffen er mit vielem Interesse verfolgte.

Da ist, um zunächst in Leipzig zu bleiben, sein väterlicher Freund J. A. Hiller zu nennen, der in einer kleinen Biographie (223) ein rührendes Zeugnis der Anhänglichkeit erhielt. Wir können dabei bewundern wie Rochlitz trotz seiner Verehrung für den Menschen, die richtige Beurteilung der Werke nicht vernachlässigte: Klavier- und Orchesterwerke seien nur von geringer Bedeutung, mehr hätten die Lieder und vor allem die Operetten zu sagen. Des weiteren sei Hiller aber auch „mit der Vater der deutschen Kritik, inwiefern sie den ästhetischen Theil der Tonkunst betrifft, geworden. Am höchsten aber stehe er als „Lehrer der Tonkunst" (224).

Von den drei Berliner Meistern Schulz, Reichardt und Zelter ist der mittlere derjenige, den Rochlitz wohl am wenigsten schätzt. Reichardt erfuhr anläßlich der Rezensionen seiner Goethe- und Schillerlieder eine gründliche Kritik, die darin gipfelt, daß Rochlitz sagt: „Hr. R. hat weit mehr vermocht sich in seinen Dichter hineinzudenken, als in ihn sich hineinzuempfinden" (225). — Weit besser als Reichardt kommt Zelter weg, von dem wir in einem Brief an Goethe (226) lesen: „Was dieser Mann gemacht hat in guter Stunde kürzlich und von jeher, das ist wirklich und ganz und einzig aus ihm selbst hervorgegangen, darum auch ihm allein eigen, darum auch gleich fertig." Ganz in entsprechendem Tone ist auch der Nekrolog, den Rochlitz ihm widmete, gehalten (227). — Über Schulz kennen wir eine begeisterte Kritik seiner „Hymne an Gott", in der es heißt: „Der Verfasser dieses Aufsatzes scheuet sich nicht zu gestehen, daß, wenn man ihn fragte: wie soll eigentliche, wahre Kirchenmusik geschrieben seyn? er kurz antworten würde: wie Schulzens Hymne an Gott" (228).

Nunmehr in ungefähr chronologischer Anordnung zu den Komponisten, die sich nicht weiter einreihen lassen.

Naumann bedeutet, nach Rochlitz, für Hasse, was Ph. E. Bach für Haydn. „Wir haben Naumann immer betrachtet, und müssen ihn auch jetzt betrachten als den letzten, vollwichtigen, bestens eingefügten Schlußstein der vorigen Periode, in welcher, was Gesangsmusik betrifft, Hasse und Graun herrschten . . ." (229). — Über Schichts „Tedeum laudamus" lesen wir gelegentlich (230): „Das Werk machte auch diesmal, durch den ächten, und

keineswegs veralteten Kirchenstyl . . . besonders aber durch die schöne Führung aller Stimmen, und durch den treuen Ausdruck des Textes, auf alle Anwesende die beabsichtigte Wirkung.“ Sehr hübsch und menschlich außerordentlich sympathisch ist die Art, wie Rochlitz anläßlich der Besprechung von Schichts Motette „Nach einer Prüfung“, dem greisen Künstler seine Huldigung darbringt, obwohl zwischen den Zeilen zu lesen ist, daß er das Werk nicht allzu hoch einschätzt. — Des weiteren ein paar Komponisten, die zu ihrer Zeit eine oft nicht wenig bedeutende Rolle gespielt haben, heute aber völlig vergessen sind. Auch sie müssen wir hier kurz berücksichtigen. Da ist zunächst P. Winter, dem Rochlitz seine Anerkennung nicht versagen konnte, den er selten tadelt, von dem er aber auch selten mit Begeisterung spricht; man spürt deutlich, daß Rochlitz zwar nicht das Können, wohl aber das Müssen anzweifelt. V. Righinis große Sanglichkeit schätzt er, bezeichnet ihn auch als Meister der „Opéra semi-seria“ (231); Größe aber erkennt er ihm nicht zu. Ähnliches gilt vom Deutsch-Italiener S. Mayr, und von F. H. Himmel sagt er gelegentlich: „In glücklicher Erfindung sanfter und schmeichelnder Ideen zeigt auch hier H. vornämlich sein entschiedenes Talent . . .“ (232). Auch in das über A. Eberl aus Wien herübertönende Lob kann er nicht recht einstimmen; er muß das große Können anerkennen, verhehlt aber nicht, daß es oft nur Äußerlichem zugewendet ist (233). Höher steht ihm J. Weigl. In dessen Oper „Das Waisenhaus“ findet er „treffliche Musik“ und sagt vom Verfasser, er sei ein „Komponist von Geist, Sorgsamkeit und gereifter Erfahrung“ (234). F. Witt ist dagegen wieder einer der Vielen, und F. Paër, der Rivale Rossinis, bedeutet ihm nicht viel mehr. Auch von J. Wölfl, von den Zeitgenossen gelegentlich mit Beethoven verglichen, sagt er nicht viel mehr, als daß er könne, wenn er wolle (235). — Weit höher als diese alle steht ihm J. Eybler, der ihm gleichsam eine späte Liebe geworden ist. Er hat ihn kaum dem Namen nach gekannt, nichts von seinen Werken gesehen oder gehört, bis ihm im Jahre 1826 sein Requiem zur Rezension übergeben wurde. Diese Komposition machte ihm einen so tiefen Eindruck, daß er beinahe Gewissensbisse empfand, erst jetzt von diesem tüchtigen Meister etwas gesehen zu haben. Er setzte sich deshalb doppelt für ihn ein und hatte die Genugtuung, daß seine Stimme reiches Echo fand (236). — Ebenfalls ausgesprochene Lieblinge, von ihrer frühen Jugend an, waren ihm die beiden Vettern A. und B. Romberg, von denen er jenen mehr als Komponisten, diesen mehr als Virtuosen hochhielt. Über Andreas lesen wir einmal (237): „Eine treffliche Sinfonie von Andreas Romberg (Nr. 2 D-dur), die ebenso kunstreich als ergreifend geschrieben, und vornähmlich von einer Sauberkeit und Vollendung in der Ausarbeitung ist, wie deren eben nicht viele existieren“. Ihm ist auch eine Biographie zuteil geworden, in der klar das Gute vom weniger Guten geschieden wird (238). — Ebenfalls einer, für den sich Rochlitz

restlos eingesetzt hat, ist S. Neukomm. Auch er ist von ihm biographiert worden, und seinen Werken rühmt er Stilreinheit, bedeutendes Können und große Ökonomie nach (239). — Hier mögen zwei Namen angereiht werden, die sich hauptsächlich durch ihre reproduktive Kunst der Nachwelt erhalten haben: Hummel und Moscheles. Von jenem heißt es gelegentlich enthusiastisch: „Seit Mozart hat hier kein Klavierspieler das gesamte zahlreiche Auditorium so entzückt; und ist es auch kaum zu bezweifeln, daß Hrn. H. in den Vorzügen, welche eben sein Spiel wesentlich charakterisieren, kein Zeitgenosse gleichkommt" (240). Moscheles wird Hummel als Pianist kaum nachgestellt; besonders sein technisches Können wird hervorgehoben. — Von F. Schneiders Werken, die im einzelnen oft lobend erwähnt werden, erfährt das „Weltgericht" eine ganz besondere Würdigung; ihm rühmt er besonders Einheitlichkeit des Stils nach. — Als kleiner, aber in sich geschlossener Meister, wird F. E. Fesca in einer Biographie sehr wohlwollend dargestellt (241).

Die Zahl der außerdeutschen Komponisten, denen Rochlitz größere Beachtung schenkte, ist natürlich weit kleiner als die der Deutschen.

Von einer Sinfonie von Méhul heißt es gelegentlich, sie werde wohl in Deutschland wenig Glück machen, „es ist des Melodischen gar zu wenig; des Rauschenden, Gekünstelten und Wunderlichen zu viel darin" (242). — Cherubini dagegen kann er nicht umhin, einen Meister zu nennen. „Kein einziger, der jetzt lebenden Theaterkomponisten aller Nationen, schreibt er gelegentlich einer Rezension der Oper „Der Wasserträger" (243), macht mit dem, mit welchem nur überhaupt etwas zu machen ist, so ganz was er will; keiner führt uns so sehr über alles Allgemeine und Alltägliche hinaus, und, wenn er es für gut findet, in den Acheron oder in Elysium; keiner versteht zu diesem Zweck alle Hülfsmittel seiner Kunst, auch die verborgensten, so zu benutzen, wie Cherubini." — Während seines Aufenthaltes in Wien, hörte Rochlitz, wie wir gesehen haben, ein Offertorio in musica von Salieri, über das er sich besonders lobend aussprach (244). Der diesem Meister gewidmete Nekrolog (245) nennt ihn einen „unserer geistvollsten, kunstreichsten und berühmtesten Tonkünstler." Sein Stil sei deutsch, verbunden mit italienischer Sanglichkeit. — Spontini liebt Rochlitz nicht besonders. Eine seiner Ouverturen wird mit lauem Wasser verglichen, „das im gährenden Strudel und mit schrecklichem Brausen versprützt" (246). Später aber spricht Rochlitz zumindest vorsichtiger über ihn, besonders in einer Rezension des „Mose in Egitto" (247), wo er hohe Künstlerschaft unbedingt anerkennt, sich aber nie an das Werk näher heran wagt, sondern sich um Lob und Tadel schlau herum drückt. — Überaus interessant ist dann, was Rochlitz über Paganini, nicht öffentlich, sondern in einem Brief an Goethe (248) zu sagen weiß:

„Auch reißt der Paganini jetzt alles an sich." „Dieser Mann hör' ich, wird auch nach Weimar kommen. Da rathe ich nur gar sehr — mögen Sie Violinspiel

lieben oder nicht — ihn spielen zu hören und spielen zu sehen: aber öffentlich.“ Seine Musikauffassung stimme durchaus nicht mit seiner eigenen überein, „und daß er übrigens mir Grauen erregt. Als Künstler und Mensch ist er ein Bild des Zeitmomentes in höchster Steigerung, so daß er nach seiner Weise, gewissermaßen wie Byron nach der seinigen, dessen Repräsentant genannt werden könnte. Die größten, in solcher Vereinigung seltensten Naturgaben; alles Erworbene in einer Summe, Mannigfaltigkeit, Vollendung, wie es (nach seiner Richtung) nie dagewesen; beides mit genialer Freiheit, Kühnheit, Sicherheit verwendet, nach ganz originellem Sinne, ja augenblicklicher Stimmung und Laune umgestaltet; übrigens von allen Leidenschaften ehedem im Innern zerrissen, nun ein ausgebrannter wüster Krater, der nur noch Flammen wirft — lichterlohe, aus der Ferne entzückende Flammen — wenn er das Instrument ergreift, wo er Tausende hinwirft, indem ihn sonst der Geist verzehrt. Dies zusammen — und was noch All' — malt sich nun auf seinem Gesicht, in seiner ganzen Erscheinung, wenn er, aber von Vielen und Endzündlichen, spielt, und er reißt unwiderstehlich hin, weil der Dämon vom Genius nicht nur gebändigt, sondern dann wahrhaft verklärt wird. Aber in kleiner, ruhiger Gesellschaft und vollends im Gespräch: da fällt er zusammen in melancholischer Unbeholfenheit, oder er will sich verstecken hinter devoter Freundlichkeit, die, mir wenigstens, noch graulicher und zugleich widriger ist; und muß er dann spielen, so bringt er nur unbegreifliche Virtuosenkünste ohne höheren Zweck hervor, und ohne Wirkung, außer, daß man ihn für ein ganz fremdes Wesen anstaunen muß.“ Auch Rochlitz, der oft so nüchterne Verstandesmensch, konnte sich also dem Banne dieses Dämon nicht entziehen.

Sehr geschätzt war Dussek. Anläßlich einer Aufführung des Klavierkonzertes in F dur schreibt Rochlitz: „Die Composition ist ohne allen Zweifel eine der vorzüglichsten dieses Meisters; vornämlich sind die beyden Allegrosätze herrlich erfunden und ausgearbeitet; nirgends findet sich ... etwas Verkünsteltes, Überladenes, nicht genug Geordnetes: im Gegentheil ist der Zusammenhang hier überall natürlich, leicht faßlich ...“ (249). — Auch dessen Landsmann Tomaschek kommt nicht schlecht weg. „Neue Symphonie von Tomaschek in Prag ... sie ist ein lebendiges, reiches ... effectvolles Musikstück.“

Und nun zum Schluß dieses Abschnittes noch einige deutsche Meister, die sich teilweise bis zum höchsten durchgerungen haben.

Zunächst Spohr. Über ihn, den wir als einen der besten Freunde von Rochlitz kennen gelernt haben, nur einiges zusammenfassende: „Endlich machte uns Hr. Concertmeister Spohr aus Gotha, mit seiner Gattin das Vergnügen einen ganzen Abend mehrere seiner neuesten Compositionen, und ihn auf der Violine, sowie seine Gattin auf der Harfe, zu hören. Wir haben über diesen wahren Künstler und seine treffliche Gefährtin schon früher ausführ-

lich und bestimmt gesprochen, und können hier kurz seyn. Beyde haben während der Zeit, als wir sie nicht gehört, noch zum Bewundern große Fortschritte gemacht, sowohl in Fähigkeit, noch mehrere Mittel ihrer Kunst in die Gewalt zu bekommen, als auch dieselben zu den würdigsten, schönsten Zwekken zu verwenden. Und haben die Compositionen dieses Meisters sonst, hier und allerwärts, ungetheilten Beyfall gefunden: so kann es den neuesten, welche wir jetzt hörten, noch weniger daran fehlen" (250). Neben Beethoven gilt Rochlitz Spohr als der größte unter den lebenden Meistern (251), und einmal sagt er geradezu: „Sie sind ein Künstler, wie ich mir sie stets dachte, aber unter den Zeitgenossen nicht unbedingt nachweisen konnte" (252).

Neben Beethoven und Spohr ist Rochlitz unter den Lebenden wohl am meisten für Carl Maria von Weber eingetreten. Nur einiges sei hier angeführt. „Daß Herr v. W. unter den ersten Klavierspielern glänzt, ist bekannt," schreibt er anläßlich der Aufführung des Es-dur Klavierkonzertes, das er ein „Meisterwerk" nennt. „Geist, Kunst und Sorgfalt," sei in einer Kantate zu finden, die im selben Konzert aufgeführt wurde (253). „. . . zu erwähnen, daß allen Anwesenden der geniale, und doch die Regel und ihre wohlbegründete Schranke achtende Geist, aus den Werken des Herrn von Weber unverkennbar hervortrat . . .", heißt es an anderer Stelle (254), und das ist wohl das höchste Lob, das Rochlitz zu vergeben hat: Genialität verbunden mit Korrektheit. Menschlich außerordentlich sympathisch ist dann, was Rochlitz in seinem Aufsatz „Karl Maria von Weber und sein Oberon" ausführt (255): es ist in feinster Art, und offen zugegeben, Propaganda für einen Freund. Er kommt zum Schluß, daß Weber aus der Oper, über den schlechten Text hinaus, gemacht habe, was zu machen war: im ganzen, wenn auch nicht ohne Einschränkung, ein Meisterwerk. Dem Höhenflug eines Beethoven vermochte Rochlitz nicht ganz zu folgen; dem einfacheren Wege eines Weber dagegen, obwohl er im Grunde nicht der seine war, konnte er völlig gerecht werden.

Als Schluß dieser ganzen Reihe sei noch, als Kuriosum, ein Berührungspunkt mit dem jungen Wagner erwähnt. Eine Sinfonie desselben, berichtet O. von Hase, sei nach Durchspielen des dortigen (Leipziger) Konservatoriumsorchesters auf Befürworten des alten Rochlitz, sowohl in der Leipziger Euterpe als auch am 10. Januar 1833 im Gewandhaus aufgeführt worden (256).

Rochlitz' kritische Tätigkeit.

Rochlitz' kritische Tätigkeit beschränkt sich so ziemlich auf seine Konzertberichte und Rezensionen in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung"; zeitlich auf die Jahre 1778 bis 1818, vereinzelte später erschienene Rezensionen ausgenommen. Anfänglich sind es der Berichte nur wenige: etwa drei finden sich in den ersten beiden Jahrgängen, doch wächst die Zahl an bis auf sechzehn in den Jahren 1806/07, 1808/09, um dann wieder etwas nachzulassen. Im Durchschnitt mögen auf den Jahrgang neun bis zehn Berichte fallen.

Abgesehen von der ersten Zeit, zerfallen sie grundsätzlich in zwei verschiedene Gruppen, von denen die erste die wichtigere ist: die mehr allgemein referierenden Berichte, welche die wöchentlichen Konzerte in den Mittelpunkt nehmen, und bei denen es hauptsächlich auf die Werke ankommt; die Spezialberichte, die sich in Sonderheit den Leistungen durchreisender Virtuosen zuwenden.

Von den Rezensionen hat Rochlitz selber die besten in „Für Freunde der Tonkunst" aufgenommen.

Gezeichnet sind die wenigsten der Leipziger Musikberichte, doch dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß sie zum allergrößten Teil von Rochlitz stammen (257). Überblicken wir die große Zahl von Konzerten, die in diesen zwanzig Jahren in Leipzig stattfanden, so wird uns bald klar, daß ein einzelner Mann unmöglich allen beiwohnen konnte. In einem solchen Fall unterläßt es Rochlitz zwar nicht darüber zu schreiben, faßt sich aber sehr kurz und gibt an, daß er nicht dabei gewesen sei (258).

Treten wir nun den kritischen Arbeiten Rochlitz' näher, so müssen wir uns zunächst darüber klar sein, daß der damalige Referent sich grundsätzlich vom heutigen unterscheidet. Da gab es zunächst weder Pressekarten noch Presseplätze: „Gute (Theatervorstellungen) .... konnten wir nicht sehen, des dann übergroßen Andrangs wegen", schreibt einmal Rochlitz (259). Dann auch fühlte sich der Referent nicht verpflichtet, über jenes Konzert einzeln zu berichten: er ließ sich die nötige Muße eine Reihe zusammengehörende Konzerte, die sich oft auf viele Wochen verteilten, in einem Bericht zusammenfassen. So brachte Rochlitz über die Gewandhauskonzerte gewöhnlich Referate über die Zeit von Michaelis bis Weihnachten und von Neujahr bis Ostern. Außerordentliche, besonders Solistenkonzerte, besprach er meist gesondert, doch kaum früher als vierzehn Tage nach ihrem Stattfinden.

Es ist unnütz zu fragen, ob Rochlitz eine innere Berechtigung hatte, sich als Kritiker zu betätigen: seine Kritiken, denen wir ja schon so manches entnommen haben, sprechen eindeutig dafür.

Dennoch interessiert es uns zunächst, wie Rochlitz an die Werke herantrat.

Sein Gehör scheint untadelig gewesen zu sein, möglich, daß er sogar das absolute hatte, was aus Stellen hervorgeht, wie der, wo er einer Harmonikaspielerin vorwirft, ein gis ihres Instrumentes sei „um ein so beträchtliches zu tief" gewesen (260), oder, wenn er dem bekannten Flötisten Dulon vorhält, er habe bei einem Triller ständig e g, statt e f geblasen (261). Ein andermal druckt er im Bericht eine besonders interessante Kadenz einer Sängerin vollständig ab (262).

Wesentlicher aber noch ist, daß Rochlitz von innen heraus verstand zu hören. Dazu ist aber, auch bei größter Veranlagung, ein gutes Stück eigener Arbeit nötig, die Rochlitz durchaus nicht gescheut hat. Oft geht aus Bemerkungen hervor, daß er ein Stück vor dem Hören eifrig studiert, daß er mehrere Aufführungen besucht oder sogar den Proben beigewohnt hat. Der regelmäßige Konzertbesuch, seine sonstige große Literaturkenntnis halfen natürlich mit seinen Blick zu schärfen.

Nun zu der Auffassung, die Rochlitz von der Kritik hatte. „Indem wir uns dieser Obliegenheit entledigten wollen (nämlich Bericht zu erstatten, Urteile abzugeben), erklären wir aber zum voraus: wir werden dabey von unsrer gewohnten Weise, über Künstler und Kunstprodukte zu sprechen, nicht abgehen; von der nämlich, das wahrhaft Gute, auch wo es noch fern vom Vollendeten bleibt, nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im Besondern und im Einzelnen, laut anzumerken: das Mangelhafte hingegen, zwar ebenso aufrichtig — aber nur da auszuzeichnen, wo es das Allgemeine betrifft, oder wo es im Besondern und im Einzeln bis dahin steigt, daß es eine Rüge nöthig macht . . . ." Er wisse nur zu gut, wie hohe Anforderungen heute an Werk und Ausführende gestellt würden, wie schwer aber auch das Schaffen und Ausführen sei: „warum sollten wir demnach der jetzigen, gewiß nicht löblichen Sitte, gegen die bessere Einsicht und gegen das bessere Gefühl eines wohlwollenden Gemüths, nachgeben? sollten dergleichen Einzelheiten kleinlich herausheben, und eben sie dem Publikum vorlegen?" (263). Obwohl nur auf Theatervorstellungen bezogen, dürften diese Worte doch ein allgemeines Bekenntnis bedeuten. Das Gute also ist es, das Rochlitz unterstreichen will, während er das Schlechte lieber stillschweigend übergeht. Im Gegensatz etwa zu Schiller, der den gegenteiligen Weg einschlägt, dem es in erster Linie wichtig ist Fehler und Mängel aufzudecken. — Oder, eine andere Stelle, wo Rochlitz den Zweck seiner Kritiken von etwas abweichenden Gesichtspunkt aus betrachtet: „Zumal da es keinem, auch noch so flüchtigen Leser entgehen

kann, daß wir mit diesen Berichten ganz andere Absichten haben, als etwa über das, was wir besitzen zu lächeln, oder unsern Freunden Höflichkeiten zu sagen, oder auch nur zu berichten.“ Solche und ähnliche Stellen finden sich häufig: immer will Rochlitz das Schöne hervorheben, will belehren, anregen, fördern, auch an Beispielen aus Leipzig zeigen wie es gemacht werden kann. Dann aber möchte er auch spätern Zeiten dienen: „Wir erwähnen dies alles nur im Allgemeinen, weil es wahrscheinlich an Nachrichten, die auch über das Einzelne sich verbreiten, in andern Blättern nicht fehlen wird, und die unsrigen die Geschichte der Tonkunst (wie weit das zu erreichen) von allen für Musik bedeutenden Orten, aber eben darum nur zusammengefaßt, enthalten sollen.“ (264). Noch wichtiger aber mag ihm das Zusammenarbeiten von Presse und Praxis — um diese modernen Ausdrücke zu gebrauchen — gewesen sein, was unter vielen folgende Stelle beweisen mag: „Auswärtige Direktionen verlangen öfters von uns, daß wir sie in diesen Berichten mit der neuen, für ähnliche Institute verzüglich brauchbaren Musik bekannt machen sollen: wollten wir diese aber einzeln durchgehen, so könnte es nicht ohne unverhältnismäßige Weitläufigkeit geschehen“ (265). Dann aber benützt er auch seine Berichte, beispielsweise um fremde Virtuosen davor zu warnen, Leipzig während gewissen Zeiten aufzusuchen. Die hübsche Stelle sei hier angeführt: „Auch dieses Jahr hatte die Ostermesse mehrere Künstler herbeygelockt und Konzerte veranlaßt, obgleich diese Geschäftswochen der Musik immer ungünstig sind, und, der Sache selbst nach, seyn müssen. Merkur erfand zwar die Lyra; daß er sie aber vorzüglich kultiviert habe, behaupten selbst die Dichter nicht, die ihm sonst viel Verbindliches zu sagen wissen“ (266). Aber auch zu Propagandazwecken verwendet Rochlitz seine Kritiken. Von der jungen Geigerin Therese Mager schreibt er (267): „Ihr höchster Wunsch ist, an einem Orte, wo große Meister sich aufhalten, verweilen und diese benutzen zu können: wie leicht wär' es vielen Reichen, ihr dies, sich selbst damit viel Freude, und zugleich der Welt mit der Zeit eine treffliche Künstlerin zu verschaffen! Möchten wir doch solche durch dies gutgemeynte Wort auf die gute Kleine aufmerksam machen, die überdies mit ihrem Violinspiel noch ihre ganze zahlreiche, vaterlose Familie fast allein erhält!“ Ähnliche Stellen wären leicht in großer Zahl anzuführen, ebenso wie solche, wo Reklame für den Verlag gemacht wird, wie z. B.: „Die Hymne ist bekanntlich im Breitkopf-Härtelschen Verlag gedruckt, so wie auch die Zumsteegschen Kantaten . . . .“ (268) (vgl. hierzu auch Anmerkung 269).

Doch genug von diesen mehr äußerlichen Dingen. Wir gehen nunmehr dazu über, was Rochlitz von Ausführung und Ausführenden verlangt.

Seinem Prinzip gemäß, überall das Gute in den Vordergrund zu stellen, können wir dies am besten aus solchen Stellen herauslesen, wo er die Vorzüge eines Künstlers oder Kunstwerkes hervorhebt.

So rühmt er, um mit den Sängern den Anfang zu machen, der Mara nach: „Unbeschreiblich sind die Anmuth des zarten Silbertons der Stimme, die Reinheit, die Beugsamkeit, die sorgfältigste Wahl in allen, selbst den kleinsten Verzierungen, die Sauberkeit und Deutlichkeit, womit auch das Schwierigste ausgeführt wurde; der herrliche und so ganz an seinem Platz angebrachte Triller, die mit reifer Kenntnis ersonnenen Kadenzen, das zu und abnehmen in Figuren . . . die Übergänge in Stellen, wie hier (im angeführten Notenbeispiel) der Schluß, durch Theile der Töne, für welche wir noch keine Bezeichnung haben; die Bedeutung, welche durch zarte Accente, wie man sie sonst nur von den besten Violinisten hört . . . . und so Vieles, was durch Bezeichnung gar nicht anschaulich gemacht werden kann“ (270). Oder von einem andern Typus, der jugendlichen Haeser: „Mit ganz sicherm, vollkommen reinen, hinlänglich starken, gleichen, und durchaus angenehmen Ton beherrscht sie fast drey volle Oktaven; jeden dieser Töne verwendet sie, zu was sie will, und nur in den behendesten Koloraturen und Flötenläufen machen ihr einige, doch nur einige, der jetztlebenden berühmtesten Sängerinnen den Vorrang streitig“ (271). Nur nebenbei noch die Bemerkung, daß es ihm ein nicht geringer Vorzug für eine Künstlerin schien, wenn auch ihre äußere Gestalt vorteilhaft war: „Die Signora ist eine schöne Gestalt, von reizendem Wuchs und sehr interessantem Gesicht,“ oder: „Dem. L. ist ein schönes Mädchen“ (272). Vom Stand des Gesanges seiner Zeit im allgemeinen stellt er freilich fest, daß er auf nicht besonders hoher Stufe stehe: „selbst die Bessern (sehr seltene Ausnahmen zugestanden) erfreuen den Gebildeten nur durch ein graziöses Andante und ein glückliches Wetteifern mit den Instrumenten in Passagen“ (273).

Der Violinist F. Fränzel habe in seinem Konzert nicht nur gezeigt, „was man von einem Virtuosen verlangt: ausgezeichnete Fertigkeit, Reinheit, Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und Mannigfaltigkeit des Vortrags — kurz, daß man nichts auszusetzen habe; sondern auch, was man von einem Virtuosen erwartet, wie wohl nicht selten vergebens: schöner, von kräftiger Fülle bis zu größter Zartheit abgestufter Ton, Geschmack und sprechender Ausdruck, Freyheit und Grazie — kurz, daß man sich geistig ergriffen, gehoben, erfreuet finde“ (274). — Leider treffen wir nur selten derartig konzentrierte Aussagen und müssen uns an andern Orten mit Zusammenstellungen behelfen.

Als Prototyp eines Cellisten, vielleicht eines vollendeten Künstlers und Virtuosen überhaupt, erscheint Rochlitz Bernhard Romberg, dessen Spiel er so vollendet findet, daß er meist darauf verzichtet etwas näheres darüber zu sagen. Dessen Schüler Voigt rühmt er dagegen nach: „Sein Ton ist angenehm ohne weichlich zu sein; die cantabeln Sätze kamen deutlich, gut verbunden, wohlgefällig heraus; seinen Passagen aber fehlte es noch an Kraft

und hinlänglicher Bestimmtheit, besonders in den tiefen und mittleren Tönen“ (275). Über Moscheles als Pianist äußert er sich bei Gelegenheit folgendermaßen: er habe das Publikum zu lautestem Beifall hingerissen. „Und in der That — in welcherley Verhältnis zur Tonkunst man auch stehe, man kann Hrn. M. nicht ohne Bewunderung und lebhafte Theilnahme hören. Behändigkeit und Fertigkeit überhaupt, nicht nur in allen laufenden, sondern auch in allen künstlichsten und häkelichsten Passagen, im Vollgriffigen, in Sprüngen etc. hat in diesem Grade, vielleicht kein Klavierspieler besessen. Hierzu kömmt eine große Lebhaftigkeit des Temperaments, eine ungemeine Ausdauer in dieser Lebhaftigkeit, (Hr. M. ist jüdischer Nation) und was von Beydem auf das Spiel einfließen und die Zuhörer mit fortreißen muß . . .“ (276).

Bei einem Flötisten scheint ihm wichtig, daß er, neben „Fertigkeit, Präzision, Deutlichkeit und Sicherheit“, auch einen hellen, angenehmen Ton habe (277). Ähnliches gilt ihm bei einem Klarinettisten.

Schünemann weist nach (278), daß Rochlitz Anhänger der Klavierdirektion war. Rochlitz hat sich hierüber in den „Bruchstücken aus Briefen an einen jungen Tonsetzer“ geäußert, wo er sich zuerst gegen die Geigen-, nachher für die Klavierdirektion einsetzt. Das war freilich im Jahre 1799, also in sehr früher Zeit (279). In den Rezensionen finden sich sonst nur sehr wenige Stellen, wo er über den Dirigenten oder das Dirigieren spricht. Nur kurze Bemerkungen finden sich hier und da. „Mozarts feurige Symphonie . . . , wurde trefflich ausgeführt; war aber das Andante nicht zu schnell genommen?“ Er sage das nur, weil es ihm scheine, daß man beinahe allgemein in diesen Fehler verfalle (280). Nur Äußerliches trifft folgender schwerer Vorwurf, den er B. A. Weber macht: „Schade, daß Hr. Kapellm. W. den Genuß vieler schöner Stellen seiner Musik durch ein — wenigstens hier — ganz ungewöhnlich lautes Dirigieren selbst störte!“ (281). Einmal findet sich auch eine Stelle, wo die Vorzüge eines Dirigenten unterstrichen werden: „Als Director verbindet er mit den, zu diesen Geschäften eigens erforderlichen Naturgaben, Einsicht, vollkommene Sicherheit, Routine, und unermüdlichen Fleiß“, rühmt er dem jungen Präger nach (282). — Viel mehr dürfte sich aus den Kritiken nicht herauslesen lassen über den Dirigenten, sodaß wir nur ein unfertiges Bild erhalten. Deshalb müssen wir die schon erwähnten „Briefe an einen jungen Tonsetzer“ zu Hilfe nehmen. Auch da — es handelt sich um den dritten Brief (283) — spricht sich Rochlitz nicht direkt aus, da er das Thema „Die gewöhnlichen Fehler der Direktoren, welche zugleich Konzertspieler, und der Konzertspieler, welche zugleich Direktoren sind“ behandelt, und wir müssen mehr zwischen den Zeilen lesen, als daß wir uns auf direkte Aussagen stützen könnten. Schon aus dem Titel geht hervor, daß Rochlitz es für ungut hält, das Amt des Direktoren mit dem des Konzertspielers zu vereinigen. Aus den angeführten Begründungen ersieht man, daß der Geigendirektor niemals,

wie es die Gewohnheit und das Recht des Sologeigers ist, Verzierungen anbringen darf. Ferner ist es für den Dirigenten wichtig, genau im Tempo zu bleiben und scharf zu akzentuieren, dann erst könne „ein Orchester mit Anstand in Gleichheit, Takt und Ordnung" gehalten werden, „weit wirksamer, als (durch) das noch immer nicht ganz ausgerottete pöbelhafte, ungezogene Taktstampfen; die vorhin angegebenen daraus entstehenden kleinen Mißverständnisse werden durch die Fülle der Mitspielenden im Tutti gedeckt, es hat also große Vortheile, ohne für den Zuhörer Nachtheile zu haben . . ." Endlich müsse sich eben der Dirigent — im Gegensatz zum Solisten — damit abfinden, daß er keinen Beifall erhalte. — Erinnern wir uns daran, welch verhältnismäßig untergeordnete Rolle der damalige Dirigent einnimmt, so dürfen wir uns mit diesen Ausführungen zufrieden geben: viel mehr war über dieses Thema gar nicht zu sagen.

Interessant wäre es auch zu erfahren, was Rochlitz von einem Orchester verlangt; doch ist gerade das ein Punkt, über den er sich so ziemlich ausschweigt. Wohl finden sich über das Gewandhausorchester zahlreiche Auslassungen, in denen die Leistung gelobt oder getadelt wird. Dabei ist aber vorauszuschicken, daß auch hier der Maßstab ein ganz anderer als der heutige war (284). Es lag dies an der Beschaffenheit der damaligen Orchester, die zumeist noch keine reinen Berufsorchester waren, oft auch eine recht mangelhafte Besetzung hatten und sich zudem mit Proben keineswegs überlasteten. Das Gewandhaus war zwar ohne Zweifel eines der bestgestellten, bestorganisierten, doch mögen die beiden Tatsachen, daß es sich teilen mußte, wenn gleichzeitig Konzert- und Theateraufführungen stattfanden und daß bei der erstmals gegebenen II. Sinfonie von Beethoven „nur Eine kurze Probe möglich war" (285), uns zur Genüge darüber aufklären, wie anders die damaligen Zustände waren — man denke sich als Gegenstück etwa die Aufführung eines neuen Strauß'schen Orchesterwerkes nach einer einzigen Probe! — Nicht daß Rochlitz solche Mängel nicht auch als störend empfunden hätte; doch war er viel zu sehr daran gewöhnt, als daß er sie einer besondern Rüge wert befunden hätte. Er beschränkte sich in einem solchen Fall auf ganz allgemein gehaltene Aussagen, wie: die Ausführung sei etwas mangelhaft gewesen, es habe an der nötigen Präzision gefehlt, das Tempo dieses oder jenes Satzes sei zu schnell genommen worden, das Flötensolo sei mißlungen usw.; oder aber er lobt mit gleich kurzen Bemerkungen — alles kurze, belanglose Angaben, mit denen wir nicht viel anfangen können. — Auch über die Chöre spricht er sich in gleichem Sinne aus, so daß wir auch hier seinen Maßstab nicht kennen. Daß er den Chorgesang sehr hoch schätzte, beweisen die schon früher angeführten Stellen, wo er sich darüber beklagt, daß der Gesang der Thomaner nicht mehr das sei, was er ehedem war (286) und wo er sich später darüber freut, daß er unter Schichts Leistung sich wieder bedeutend gebessert habe. (287). Eine

Besprechung der Leistungen der Singakademien mag hier wörtlich folgen: „In die beyden Singakademien ist ein solcher Ernst, ein so einmüthiges Bestreben für das Edelste und Einfachste des Gesanges gekommen, daß sie sich jetzt fast allein an Hauptwerke religiöser Musik, und zwar die ursprünglich ohne Begleitung verfaßt und nicht arrangirt sind, halten. Wie sehr eben auf diesem Wege die Mitglieder sich selbst, nicht nur in wahrer Sing-Kunst, sondern auch in Einsicht, Sinn und gründlicher Bildung für die Musik überhaupt fördern, braucht so wenig erwähnt zu werden, als daß eben solche Unterhaltungen mit Musik auch sonst von wahrhaft wohlthätigem Einfluß seyn müssen“ (288).

Neben den gemeinplätzigen Anforderungen an ein Operntheater, wie: gute Wahl der Stücke, gute Ausführung und Dekoration, legt er großen Wert auf ein harmonisches Ensemble, vor allem aber auf Streben nach dem „Höhern“, „Geistigen“ in der Kunst. Auch will er im besondern schöne, klingende und jugendliche Stimmen, und jeder Sänger sollte auch ein guter Schauspieler sein (289).

Überblicken wir die Anforderung von Rochlitz an Ausführung und Ausführende, so können wir zunächst feststellen, daß er hauptsächlich eine gewisse Gründlichkeit verlangt, die ihm die Grundlage zu einer wirklich guten Leistung bedeutet. An sich wäre das nichts absonderliches, wenn wir dabei nicht dies und jenes vermißten, was uns heute nicht weniger wichtig ist. Wohl lobt er rückhaltlos technische Fertigkeit, großes Können, musikalische Reife — nur selten aber spricht er vom rein Musikalischen, von tieferer Gedankenarbeit. Doch dürfen wir uns darüber nicht wundern, wenn wir daran denken, daß seine Zeit eine Blütezeit des Virtuosentums war. Die damaligen Wünsche waren andere als die unsern. Weniger war es die Interpretation, das Subjektive, was die damaligen Zuhörer interessierte, als eine gewisse Virtuosität, eine technische Brillanz — die ihnen mehr bedeutete als etwas rein Äußerliches — alles von objektivem Geiste getragen. Daß hierin Rochlitz ganz ein Kind seiner Zeit war, gereicht uns nur zum Vorteil.

Wir haben bisher fast ausschließlich die positiven Forderungen von Rochlitz in Betracht gezogen. Nunmehr, um das Bild zu vervollständigen, mögen noch ein paar durchaus tadelnde Äußerungen sich anschließen.

Wir fangen wieder mit den Sängern an. Selbstverständlich, daß ausgesprochenes Unvermögen harte Rüge erfährt. Dem. Cenni, welche es verstand Riesenreklame für sich zu machen, die von vornherein Verdacht aufkommen ließ, wird folgendermaßen abgetan: Nachdem ein Teil der widrigen Voranzeige zitiert worden ist, heißt es als Kommentar dazu: „Jedermann wird nach solcher Anzeige, im Ton der Luftspringer und Wurmdoktoren, etwas sehr Mittelmäßiges erwarten; und Jedermann wird sich irren: denn so etwas Höchstelendes, ein solches winselndes, formloses ad libitum vom

Anfang bis zu Ende, ein solches Miauen, anstatt des Singens, und solche „große Bravourarien," wie z. B. ihre erste — die von Kinderwärterinnen vormals ihren Kleinen vorgesungene, jetzt bei ihnen verdrängte, artige Cavatine . . . sind uns denn doch noch nie vorgekommen" (290). Nicht viel besser geht es einer Miß Salvini, der er „eine volle, starke Stimme, welche ein ungemein weites Gebiet beherrscht", zwar zugesteht, doch beifügt, daß sie „ohne alles Maas und Ziel, tyrannisch, darin hauset. Sollte die Miss wirklich und im Ernst das für Singen nehmen, was sie vorzüglich in den letzten Sätzen gab?" Und weiter: „Solche Virtuosen (alles recht hübsch bescheiden ausgedrückt) können gar keinen andern Zweck ihres Strebens haben als Groteketänzer — Verwunderung zu erregen; nun dann — das gelingt ihnen hie und da, und sie haben ihren Lohn dahin" (291). Insbesondere sind es auch die unangebrachten Verzierungen, die Rochlitz ein Dorn im Auge sind. „Über sein ungemessenes Verzieren, wobey er weder auf den Charakter der Komposition, die er vorträgt, noch auf die unverletzlichen Gesetze der Harmonie viel Rücksicht nimmt, ist schon von andern Orten her . . . geklagt worden," schreibt er über den sonst sehr gerühmten Sänger Fischer (292). Endlich noch ein Beispiel, wie Rochlitz zuweilen mit lakonischer Kürze etwas minderwertiges abtun kann: „Hr. Griesbacher aus Wien spielte eine Sonate, oder vielmehr eine Folge kleinerer Handstücke, auf dem Baryton. Das Instrument ist veraltet, die Komposition war es auch und seine Spielart nicht weniger" (293). Auch bei ganzen Kompositionen kann Rochlitz gelegentlich sehr hart ins Zeug gehen: „Eine ebenfalls sehr tumultuarische Ouverture von Berton wird dagegen schwerlich irgendwo achtbare Freunde finden, indem sie Ansprüche macht, ganz etwas anderes zu seyn, als was sie ist — und, gefiel es dem Himmel, etwas recht Großes und Hohes! Alles soll, wenigstens wie Cherubini klingen, klingt aber nur, wie sich selbst, bis zum verrenken forcierende Kraftlosigkeit" (294). Oder noch schärfer: „Von den, in beyden Concerten sonst noch gegebenen Stücken halten wir uns verpflichtet noch die Ouverture eines Ungenannten im ersten auszuheben, die ein so abgeschmacktes Allerley, mit den allergröbsten Schnitzern gewürzt, vor die Ohren brachte, wie es in diesem Saale gewiß noch nie war gehört worden" (295). Gewiß zwei Beispiele, die es an der nötigen Schärfe nicht fehlen lassen. Es ist notwendig, auch solche Aussagen anzuführen, da sonst leicht der Verdacht aufkommen könnte, als ob Rochlitz, sei es aus Feigheit, sei es aus falscher Genügsamkeit, immer nur das Gute betont hätte. Solch heftige Abwehrbewegungen gegen Minderwertiges zeigen uns aber, daß dem nicht so ist. Dadurch werden natürlich die positiven Aussagen in ihrem Werte stark gehoben.

In der Folge sollen noch einige Abweichungen in der Auffassung, die teils in der Zeit lagen, teils auch Rochlitz' Eigenheiten waren, angeführt werden.

Rochlitz ist, mit gewissen Einschränkungen, nicht nur Tageskritiker, sondern auch zugleich Historiker. Es mag uns deshalb interessieren, was er da wo diese Eigenschaften sich vereinen, für eine Stellung einnimmt.

Anläßlich einer Aufführung von Stücken des Messias in der Bearbeitung von Mozart, meint er: „Der Streit, über den Gebrauch dieser Bearbeitung oder des Originals, ist, seit der Erscheinung jener, bekanntlich mit vieler Lebhaftigkeit geführt worden; wir finden aber, es hat sich dadurch nur bestätigt, was wir, ehe er erhoben wurde, äußerten: Für den Kenner ist das Original durch die Bearbeitung keineswegs unbrauchbar gemacht, und nimmt er zugleich ein historisches Interesse an der Kunst, so ist es ihm auch nicht gerade zu verübeln, wenn er über diese Bearbeitung hin und wieder schmält; der ernstlich Studirende sollte beyde besitzen, und würde beym strengen Vergleichen und ernsten Nachdenken über das Abweichende sehr viel lernen.“ Wo man aber nicht über Aufführungsmöglichkeiten im großen Rahmen verfüge oder nur Stücke des Werkes wiedergebe, da sei unbedingt die Bearbeitung zu wählen (296). Fürwahr eine großzügige Auffassung; ein Beispiel, an dem wir heute, wo wir oft allzusehr am Buchstaben kleben, vom alten Rochlitz sehr wohl noch etwas lernen könnten. — Er ist übrigens nicht nur bei der Theorie stehen geblieben: am 11. Mai 1817 wurde der Messias, von Rochlitz gekürzt, in Leipzig aufgeführt. Hören wir, wie er dabei vorging: „Weil aber jetzt einmal die Leute zu nichts mehr Zeit haben, das lange dauert, wär' es auch ein Genuß, und weil allerdings mehrere Stücke des Oratoriums, vornämlich die gewöhnlichern Arien, nur noch denen genügen können die zugleich ein kunsthistorisches Interesse daran nehmen: so hatte der Hofr. Rochlitz das Werk abgekürzt, doch so, daß alle die vorzüglichsten Stücke unverändert beybehalten, der Fortgang der Andeutungen aller Hauptmomente der Geschichte des Heilands nicht gestört, ein gehöriges Verhältnis aller Theile gegen einander beobachtet, und auch in Hinweis auf Musikeffecte — Folge der Stücke im Charakter in den Tonarten etc. — nichts verloren gegangen war“ (297). Da Rochlitz durchaus nicht der Ansicht war, als müßte diese Bearbeitung nunmehr immer gebraucht werden, so ist nicht einzusehen, was dagegen einzuwenden wäre. Freilich geht er an andern Stellen, nach unsern Begriffen, zu weit, wenn er es zulässig findet in Haydns Jahreszeiten den ganzen „Herbst“ wegzulassen (298), während er sonst doch immer lobend erwähnt, daß in Leipzig ausschließlich ganze Sinfonien aufgeführt würden. — Ein anderes Beispiel: Seyfried hatte es unternommen „Mozarts große, vortreffliche Phantasie für's Pianoforte aus C moll, mit der selten beygefügten Sonate aus derselben Tonart, für das volle Orchester“ zu bearbeiten. Es sei dies, meint Rochlitz, nicht das erste Mal, daß ein derartiger Versuch mit Erfolg durchgeführt worden. Zwar sei es etwas gewagt, gerade „ein solches Werk für das volle Orchester umzubilden“, und müsse „bey dem

Glanze und der überwiegenden Gewalt unserer jetzigen Orchestermusik" etwas bedenklich machen. Da aber der Bearbeiter mit großem Geschick vorgegangen sei, so könne man, von Kleinigkeiten abgesehen, nichts dagegen einwenden (299). — Bedenklich wäre uns der musikalische Teil des Dramas „Die Hussiten" von Kotzebue, dessen für Gesang bestimmte Chöre nicht von einem, sondern von einer ganzen Anzahl Komponisten, wie Weber, Schulz, Danzi, Reichardt, Vogler u. a., vertont wurden. Wir nehmen derartiges wohl bei einer Revue in Kauf, würden uns aber bedanken ein solches Potpourri bei einem seriösen Drama vorgesetzt zu bekommen. Rochlitz nimmt durchaus keinen Anstoß daran, durchgeht im Gegenteil die einzelnen Sätze und prüft sie auf ihre Zweckmäßigkeit (300). — Auch Wunderkindern gegenüber sind wir heute zum mindesten skeptisch; nicht so Rochlitz, der so sehr daran gewöhnt war, daß es ihm fernlag, darin überhaupt etwas außergewöhnliches zu sehen. So rühmt er den beiden Brüdern Pixis nach: „beyde, auch übrigens liebenswürdigen Knaben, könnten noch einmal so alt seyn, als sie sind, und Kenner und Liebhaber würde — den ersten, unter die besten Violinspieler in Deutschland, den zweyten unter die recht sehr braven Klavierspieler zählen." Am Schluß empfiehlt er sie dem Konzertpublikum angelegentlich (301). Wenn er sie bei einer spätern Wiederkehr auch ernstlich und etwas pedantisch ermahnt, doch ja auf dem rechten Weg zu bleiben (302), so ändert das nichts an der Tatsache, daß er sie von Anfang an sehr ernst nahm. — Noch fast merkwürdiger berührt es uns, wenn der seriöse Rochlitz alle möglichen Virtuosen, die sich auf allen möglichen Instrumenten produzierten, in seinen Besprechungen durchaus nicht übergeht. Er ist zwar selber etwas mißtrauisch, wenn er sich einen Mandolinenvirtuosen anhören muß, läßt sich aber durch die hervorragende Leistung überzeugen. Ihrer netten Form wegen seien die paar Sätze angeführt: „Herr Bortolazzi, Virtuos auf der Mandoline. Auf der Mandoline? wiederholen viele Leser kopfschüttelnd und lächelnd. Es sey drum! Wahr ist es allerdings, daß dies kleine, beschränkte, in weniger geschickter Hand nur zirpende Instrument nicht ohne Grund wenig Kredit in Deutschland hat: aber Hr. B. giebt einen vollgültigen Beweis, wie Geist, Gefühl, Geschmack und unermüdlicher Fleiß auch durch ein unbedeutendes Organ zu sprechen vermögen" (303). — Im gleichen Bericht ist es auch ein Automat, der sein Interesse geweckt hat: „Übrigens ließ Hr. Siegmayer, Uhrmacher aus Eisleben, seine Flötenspieler sehen und hören." Es sei schon genug Lobenswertes darüber gesagt worden, „und wir können das Gesagte bestätigen" (304).

Keine Spur von Ablehnung finden wir da, wo wir doch sicher die Sache an den richtigen Platz, der im Konzertsaal nicht zu suchen wäre, stellen würden. Ein andermal kommt ein Hr. Uthe und führt sein Xylosistron vor, das darauf ausgeht den „anmuthigen Ton der Harmonika mit weit mehr Kraft

und Tiefe zu verbinden.“ Auch dies wird einer sachlichen Kritik unterzogen (305). — Am meisten aber interessierte sich Rochlitz mit Recht für die akustischen Versuche und die mechanischen Instrumente von Chladni: „Am 30sten gab Hr. Dr. Chladni seinen neuern Clavicylinder öffentlich zu hören, und unterhielt zugleich die sehr gewählte Gesellschalt mit mancherley wichtigen und interessanten akustischen Experimenten. Durch beydes erwarb er sich aufrichtigen Dank aller Aufmerksamen“ (306). Hier würden natürlich auch wir ohne weiteres mitmachen, da Chladni ein sehr ernster Forscher war.

Die eben erwähnten Tatsachen sagen nicht sehr viel über Rochlitz selbst, vielmehr dagegen über seine Zeit aus, was uns freilich kaum weniger interessiert.

Aufschlußreicher über die Persönlichkeit Rochlitzens sind ein paar Stellen, die wir noch anfügen wollen.

Ein eigenartiger Geist der Großzügigkeit geht durch alle seine Berichte — das wird sich schon zur Genüge gezeigt haben. Folgender Passus mag diese Behauptung noch mehr bekräftigen: es ist von Haydns Schöpfung die Rede, deren gewaltige Wirkung eben geschildert worden ist. Daran anschließend meint Rochlitz: „Wie klein und ärmlich erscheinen Jedem, nach Anhörung dieses Werks, alle jene Mäkler, die von der Höhe ihres — Schreibpults mitleidig darauf herabsehen, weil es nicht über ihren Leisten paßt, und einzelne kleine Mißgriffe darin allenfalls zu einen Bonmot Anlaß geben, wie man sich selbst kitzeln will!“ (307). Noch fast schärfer zieht Rochlitz an einer andern Stelle gegen derartige Herrschaften los: „Die Gespräche solcher Herren über Musik geben folgende, von ihnen, wie von oben herab ausgesprochene Resultate: Haydn — nicht uninteressant, wo er nicht kindert; Gluck — geschickter Raisonneur; die Bache und Fasch — erfahrene Rechenmeister; Salieri — erschöpft mit dem Tode ringend; Cherubini — krampfhaft in französischem Pathos; Winter — einseitig, manirirt; Beethoven — es bewegen sich wirklich zuweilen die rohen Massen seiner Musik . . .“ usw. „Die wahre, ächte Musik ist noch garnicht vorhanden. Nur Mozart und Cimarosa haben einiges Gefühl dafür gehabt. Wenn sie erschiene, würde sie von diesem verächtlichen Zeitalter gar nicht gefaßt werden können. Wir müßten erst nicht ohne Glück versucht haben, Menschen zu werden“ (308).

Unter die „Mäkler“ ist nun freilich Rochlitz nicht zu rechnen, und er hatte ein Recht so scharf ironisierend gegen diesen Snob vorzugehen — er hatte Sinn für alles, wenn es nur etwas ganzes war. Musikdirektor Präger hatte in einem Konzert Variationen gebracht. „Die Variat. bestanden aus einer langen Reihe meist außerordentlich schwieriger, zum Theil burlesker, spaßmachender Dinge, wozu das Orchester immerfort ein paar Accorde anzugeben hatte. So etwas gehört freylich nicht in ein Conc., wie man das hiesige (zum Glück) noch immer zu halten gewußt: indeß, wie Hr. Pr. diese

künstlichen Späße ausführte, mußten sie wol auch dem ernsten Kenner ein Lächeln, der Menge aber lautesten Beyfall abnöthigen" (309). Insbesondere aber ist es das Theater, in das Rochlitz den nötigen Humor und gleichzeitig den richtigen Sinn für das echt theatermäßige mitbringt. „Der Tiroler in Wien" wird gegeben. „Es ist dies wohl eines der tollesten Karikaturstücke, die jemals auf ein deutsches Operntheater gebracht worden, aber darum gewiß nicht schlecht. Es ist alles Mögliche darin aufgeboten, auch dem Finstersten ein Lächeln abzuzwingen; und Kato möchten wir sehen, bey dem dies nicht hin und wieder ... gelänge, wenn er sich nur hingeben mag, und nicht absichtlich sich dagegen stammt — eine Ziererey, welche sich die Kato's wohl seltener zu Schulden kommen lassen, als die Leute, die so gern auf dem was sie ihren reinen Geschmack nennen, ruhen und schlummern" (310). Oder ein andermal, beim Stück „Die musikalische Tischlerfamilie": „Es ist immer unsre Meynung gewesen: wenn etwas einmal toll seyn soll, so sey es nur recht toll und prätendire nichts, als auf lustige Art toll zu seyn" (311). Bei einer ähnlichen Gelegenheit sagt er: „Wir sehen auch wirklich nicht ein, was sich ohne leere, vornehmthuende Pedantery dagegen sagen lasse. Welcher Mensch von gesunden Sinnen möchte nicht gern auch diese einmal reichlich und auf ungewöhnliche Weise ergötzt haben? und wer möchte nicht gern zuweilen lachen, wäre es auch allenfalls über einen faustgerechten, wenn nur wirklich spaßhaften Spaß?" (312).

Aber auch noch auf ganz anderm Gebiet offenbarte sich Rochlitzens Großzügigkeit. Er war großdenkend genug zu sagen: „wir wissen zu gut, daß der Künstler der Welt, nicht dieser oder jener Nation angehört" (313), verhehlt aber nicht, daß seiner Meinung nach Deutschland augenblicklich die führende Rolle im allgemeinen Musikbetrieb spiele: es sei dies nicht falscher Patriotismus, sondern wohlbegründete Überzeugung, „daß die Arbeiten der bessern jetzigen Deutschen weit mehr werth sind, als die Arbeiten auch der bessern jetzigen Italiener" (314). Daß er innerhalb Deutschlands Grenzen, Leipzig mit an die Spitze der musiktreibenden Städte stellt, müssen wir ihm als richtig zuerkennen. Auch darüber noch ein paar Worte.

So heißt z. B.: „das Chor der Thomaner, das immer seinen Ruf, als, für Kirchengesang, eines der besten in Deutschland, (und das heißt jetzt, der Welt), würdig behauptet ...." (315). Schon früher haben wir gesehen, wie sehr er sich um den Gesang der Thomaner interessierte, und brauchen deshalb nur noch eine Stelle anzuführen, aus der hervorgeht, daß er auch die andern Singakademien hochschätzte. „Desto herrlicher, und in der That und Wahrheit nicht genug zu rühmen, war die, in allen Theilen vollendete Ausführung des Mozartschen Requiems durch dieselben Vereine (eben die beiden Singvereine) .... Sprächen wir nicht gewissermaßen für eigenen Heerd und Hausgott, wir würden recht ausführlich darüber zu seyn nicht unterlassen können;

so aber sey es genug zu bemerken: die öftern hiesigen Ausführungen eben dieses erhabenen Werks sind berühmt genug . . . .“ (316). Also auch hier der Stolz darauf, Leipzig an erster Stelle zu sehen. Über die Einschätzung der Gewandhauskonzerte braucht nicht mehr viel gesagt zu werden; aus den zahlreichen Zitaten ist Rochlitz' Gesinnung zur Genüge klar geworden. Nur einige Ergänzungen seien noch gemacht. Rochlitz war bekanntlich lange Zeit Mitglied des Direktoriums; um so mehr mußte es ihn berühren, Klagen wie die folgende, aussprechen zu müssen: „Zu beklagen finden wir nichts, als daß sich schon seit einigen Jahren in diesem Institute . . . . . die ruhige Sitte, und der schöne, ja feyerliche Anstand, deren man sich sonst erfreuete, unter dem Auditorium allmählich immer mehr zu verlieren scheint“ (317). Solche Störungen mögen aber wohl nur vorübergehend gewesen sein, so daß sie den hochstehenden künstlerischen Willen der Institution weiter nicht beeinflussen konnten, was folgende Stelle zeigen möge: „Instrumentalmusik. Symphonien. Wir rühmen, und glauben über das im Concerte sich gewöhnlich sammelnde, zahlreiche Publicum damit etwas sehr Günstiges zu sagen, daß die Theilnahme desselben an Werken dieser Art, dem Gipfel der neuern Instrumentalmusik, von Jahr zu Jahr eher zu-, als abnimmt . . .“, während an anderen Orten meist das Gegenteil der Fall sei. Und dann: „Alle Symphonien werden ganz gegeben, die Sätze nicht durch andere Stücke von einander getrennt“ (318). Mit Stolz hebt Rochlitz diese Tatsache, die uns, nicht aber zu jener Zeit, als selbstverständlich erscheint, immer wieder hervor. Nicht weniger folgendes — was ihm als Historiker begreiflicherweise naheliegen mußte und wozu er vielleicht der Initiant war — der Umstand nämlich, daß gelegentlich auch Frühmeister zu Gehör gebracht wurden. Anläßlich der Wiedergabe von Hammerschmidts „Veni, sancte, spiritus,“ sagt er: „übrigens gehört es unter die wesentlichsten Vorzüge des hiesigen Concerts und gereicht ihm zum ausgezeichneten Ruhme, daß man zuweilen auch aus dieser Gattung ein wahrhaft vorzügliches Werk aufführt . . .“ (319).

Damit verlassen wir Rochlitz als Kritiker. Das Bild, das wir von ihm, dieses Gebiet betreffend, erhalten, ist das, eines gewandten, nie verlegenen, aber auch immer ehrlichen und gründlichen Menschen, der uns in seiner Art heute noch ein Vorbild sein kann. Wir können diesen Abschnitt nicht schöner als mit seinen eigenen Worten schließen: „Wahre Kritik hält sich mehr bey den Vortrefflichkeiten, als bey etwannigen kleinen Unvollkommenheiten auf, sucht die verborgenen Schönheiten der Werke aufzufinden, und stellt der Welt Dinge zur Betrachtung auf, welche auch wirklich beachtenswerth sind“ (320).

Rochlitz als Musikästhetiker.

„Ein ehrenwerter Charakter ist es wohl, der zwei Dezennien hindurch unwandelbar stets derselbe bleibt" (321). Gleichsam als Motto, als Feststellung, die für den ganzen folgenden Abschnitt bestehen bleibt, möchten wir diesen Satz voranstellen, damit die Frage nach einer zeitlichen Entwicklung der Rochlitzschen Ästhetik gleichzeitig beantwortend: eine eingreifende Entwicklung ist nicht festzustellen, wenn auch eine Steigerung, ein Reiferwerden sich mit zunehmendem Alter von selbst ergeben mußte.

Sehen wir zunächst nach seiner Einstellung zur Kunst im allgemeinen. „Ich weiß zu gut, daß die Kunst in einer andern Schöpfung waltet, als in der gemeinen, daß für sie eine andere Natur blühet — eine Natur, frey vom irdischen Stoff, frey vom Ankleben und Herabziehen des Thierischen, erhoben von dieser Seite über das Individuelle." (322). Die Kunst also steht außerhalb. Was nun aber ist ihr Zweck? Hier treffen wir auf eine Antwort, die sehr bezeichnend ist für Rochlitz, der sich diese Frage einmal selbst stellt: „. . ist denn Schönheit im engern Sinne der einzige, oder auch nur der höchste Zweck aller Kunst? Ist dieser nicht Erhaltung der Empfindsamkeit überhaupt in uns Menschen, in denen man diese so gern ausrotten möchte? — Empfindsamkeit, ohne die doch nichts unserer höhern Natur würdiges geschehen kann?" (323).

Betrachten wir nun diese beiden prinzipiellen Aussagen, so sehen wir, daß Rochlitz schwankt zwischen den Ansichten der verblühenden Aufklärung und der werdenden Romantik.

Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß Rochlitz mitten in die Romantiker hinein geboren wurde, im Jahre 1769. 1763 erblickte Jean Paul das Licht der Welt, 1767 der ältere, 1772 der jüngere Schlegel, 1775 Schelling. Rochlitz ist also ein genauer Zeitgenosse der ältern romantischen Schule. Es wäre nun sehr einfach auf seine Ästhetik einzugehen, wenn er auch mit dem Geiste der Romantik zur Welt gekommen wäre. Schon die beiden eben zitierten Sätze haben uns aber eines andern belehrt. Und dies nicht ohne Grund.

Leipzig war, wenigstens zu seiner Zeit, nie ein Sammelpunkt einer romantischen Schule. Rochlitz' Erziehung, sein Leben als ganzes — beides war so überaus einfach, ohne jeden romantischen Zug. Damit sei nicht gesagt, Rochlitz habe mit der Romantik gar nichts gemein; in oft nicht unwesentlichen

Einzelzügen deckt er sich auffallend mit ihr. Es war uns nur darum zu tun, gleich hier schon darauf hinzuweisen, daß das, was wir schon mehrfach Gelegenheit hatten festzustellen, auch für seine Philosophie, seine Ästhetik gilt, daß Rochlitz seinem Denken nach mehr der Aufklärung — in ihrer durch Kant und Schiller bereinigten Form — zugehört, als daß er ein Mitbegründer der Romantik ist.

Wir haben Kant und Schiller genannt, und nennen hier gleich seine Quellen überhaupt, wie er sie selber uns angibt. Eben Kant, der die Ästhetik „so neu und tief begründete", Schiller, der Kant „so von Grund aus gefaßt und in der Darstellung des von ihm Herübergenommenen uns so unübertreffliche Muster aufgestellt hatte." Schelling, der „alles bis dahin Vorhandene mit Fülle des Scharfsinns zusammengefaßt und mit Fülle des Tiefsinns es neu . . . begründet, wider seinen Willen, die Theorie von der Praxis noch weiter zu trennen begonnen hatte . ." Vor ihnen war die Ästhetik als Wissenschaft nicht viel wert; sie war „von Baumgarten erfunden und angelegt; sie wurde weiter bearbeitet — vornehmlich von Lessing — scharf und durchgreifend, von Mendelssohn — etwas kleinlich und wasserhaltig, von Eberhard — ernst, doch trocken, von Platner — geist- und lebensvoll" (324).

Auch für die Musikästhetik war gerade diese Zeit von großer Bedeutung, galt es doch auch hier des Mittelalters letzte Überbleibsel zu überwinden. Ebenso wie für die Geschichte der Musik, wurden auch für deren Ästhetik damals die Grundlagen für unser modernes Denken und Empfinden geschaffen. Noch zwar lag die Musikästhetik in den Händen der Praktiker; in der Mitte des Jahrhunderts waren es aber in erster Linie Theoretiker, die den Streit um die Frage Kirchen- oder Instrumentalmusik? heraufbeschworen haben, und das gleiche war der Fall bei dem nicht viel später einsetzenden Kampf um die Oper, bei dem die opponierenden Geistlichen klein beigeben mußten (325). Wenn auch mit Kretzschmar die Musikerästhetik in allen Fällen der Musikästhetik der Theoretiker vorzuziehen ist, so ist in den eben erwähnten Fällen, da die praktischen Musiker sich wenig oder gar nicht um die zur Diskussion stehenden Fragen kümmerten, als ein Glück zu bezeichnen, daß wenigstens ein paar Theoretiker sich ihrer annahmen.

Als Rochlitz auf den Plan trat, waren freilich diese Fragen schon erörtert; der Kampf war zu Ende, und die in der Hitze des Gefechts oft vergessene Sachlichkeit kam wieder zu ihrem Recht. Er fand ein geackertes Feld vor, auf dem er nur zu säen brauchte. Sein Verdienst ist hier also nicht das eines Vorkämpfers, sondern das eines Auswerters der in vergangenen Kämpfen erbeuteten Güter.

Kehren wir also wieder zu ihm selbst zurück, indem wir uns daran erinnern, daß er sich in zwei prinzipiellen Aussagen als zum Teil noch auf dem Boden der Aufklärung stehend, zum Teil aber auch schon über diese hinaus als Zeit-

genosse des späten, bald in den Klassizismus übergehenden Sturms und Drangs gestellt hat, ohne dabei der im Werden begriffenen Romantik entgegen zu sein. Das alles, so bizarr es im ersten Augenblick auch klingen mag, können wir bei genauem Zusehen aus den zwei anfangs zitierten Sätzen folgern. Es zu folgern, gleich eingangs dieses Abschnittes, scheint uns aber von nicht geringer Wichtigkeit. Es zeigt sich dadurch, daß Rochlitz, mitten in einer so ungemein bewegten Zeit stehend, auch deren Schwankungen mitmachte, da er selber keine überragende, wenn auch für die Musik hochbedeutende Persönlichkeit war. Um so interessanter ist er für uns, die wir in seiner Person ein Gutteil seiner Zeit wiedergespiegelt finden.

Bleiben wir zunächst bei seinen Aussagen über die Kunst im allgemeinen. Empfindsamkeit zu wecken, das sei ihr letzter Zweck; durch Schönheit aber gehe der Weg. Was aber ist Schönheit? „Mögen wir die Schönheit definieren, wie wir wollen . . . über ihr Wesentlichstes sind wir alle einig . . . sie ist Etwas durch die äußern Sinne Wahrnehmbares, das vollkommen übereinstimmt mit dem innern Sinne. Der innerste Sinn aber ist die Vernunft; und so könnten wir auch sagen: das Wesentlichste der Schönheit beruht auf vollkommener Übereinstimmung des sinnlich Wahrnehmbaren mit der Vernunft; oder: es beruht auf vollkommener Vernunftgemäßheit, welche sinnlich nachweisbar ist“ (326). Von „der vollkommenen Übereinstimmung des durch die äußern Sinne Wahrnehmbaren mit dem innern Sinne — beruht demnach aller wahre Kunstgenuß,“ sagt er von einer andern Seite aus gesehen ein andermal, und ähnlich: „auf dem Bemerken der Mannigfaltigkeit in der Einheit, und der Einheit in der Mannigfaltigkeit (beruht) aber aller Genuß des Schönen“ (327). Und auf den Endzweck aller seiner ästhetischen Erörterungen zu sprechen kommend, auf die Fundierung der Kunstkritik nämlich, sagt er: „nicht minder geht davon alles wahre Kunsturtheil aus: es begründet auch und erweiset sich dadurch.“ Darin seien sich alle Kunstverständigen einig. „Oder kennen Sie einen Einzigen — nämlich unter denen, für welche die Kunst überhaupt wirklich Etwas ist, und welche für die Kunst wirklich Etwas sind. . . kennen Sie?, sag' ich, einen Einzigen von diesen, der dem Laokoon, den Apoll von Belvedere, oder des Raphaels Transfiguration, die Kreuztragung im Escurial, das Begräbnis in der Villa Borghese, oder des Händel's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's Hauptwerke nicht schön fände? Gewiß nicht“ (328). Jedoch nicht nur solche Meisterwerke würdigen zu können, sondern ganz allgemein gutes zu erkennen vermögen — „guten Geschmack“ in höherem Sinne zu haben — heiße „einen so ausgebildeten innern Sinn und ein so gestimmtes Empfindungsvermögen besitzen, daß man das Vollkommene in Kunstwerken richtig, sicher und bald bemerkt.“ Rochlitz greift hier nicht eben sehr tief; aber gerade dieser Satz führt uns ein Stück weiter, da er nicht umhin kann, auch die letzte Schlußfolgerung zu ziehen. Er betont nochmals,

daß die meisten Menschen den Wert eines Kunstwerkes nur gefühlsmäßig zu erfassen vermöchten, wenige aber das Urteil auch mit dem Verstand zu begründen verstünden: „diese allein dürfen behaupten: „Das ist" (allgemein ausgedrückt) „gut, und das ist es nicht"; statt daß die Andern stets nur aussagen können: „Das halte ich für gut und das nicht" — woran im Grunde keinem Menschen etwas gelegen sein kann, außer ihnen selbst." Echt Lessingscher Geist, Geist der Aufklärung, tut sich hier kund, der am Glauben hängt, daß eine Aufstellung allgemein gültiger Kunstgesetze nicht nur möglich, sondern sogar notwendig sei. Hier widerspricht Rochlitz seinem Lehrmeister Kant, der in seiner Kritik der Urteilskraft über diesen Punkt hinausgeht (329). Gerade da haben wir bei Kant, in seinen nicht sehr dicht gesäeten Auslassungen über Kunstästhetik, eine Stelle, die weit über den Rationalismus hinausweist. Lessing hätte diesen Satz niemals aussprechen können; Kant aber tritt hier mit einem Male für die subjektive Auffassung ein, damit zwar nur einen kleinen, doch hochbedeutsamen Schritt einer neuen Zeit entgegengehend.

Wir haben vorhin bei einem Rochlitzschen Zitat eine kleine, nur in Klammern beigefügte Stelle ausgelassen, die wir hier noch anschließen wollen: „Denn daß die Kunst wirklich für alle Menschen sey und alle für die Kunst: möge das ferner, wie bisher von tausend Zungen gepredigt werden, es bleibt dennoch ein großer Irrtum" (330). Wir haben bereits anläßlich seiner Würdigung als Kritiker gesehen, daß er in seinen Berichten sehr stark auf die Wirkung der Kunst auf das Publikum schaut. Auch hier finden wir Zeitcharakteristika, so vor allem die Scheidung zwischen gemischtem Publikum — das heutige Konzertpublikum, das erst zu jener Zeit eine wichtige Rolle zu spielen beginnt — und intimen Publikum (Kammermusik), das seine führende Rolle allmählich abgibt (331). „Künstler und Liebhaber fragen bey Erscheinung eines neuen, wichtigen Tonstückes gemeiniglich vor allem: was können wir, und die Kunst selbst, damit gewinnen? und dann: welchen Effekt macht es auf ein großes gemischtes Publikum?" Die zweitwichtigste Frage scheint ihm also die nach der Wirkung eins Kunstwerkes auf das Publikum zu sein. Dabei handelt es sich bei ihm nicht um eine äußerliche Angelegenheit, vielmehr bedeutet ihm die Stimme des Publikums — ähnlich wie C. M. v. Weber — nicht wenig. „Ich weiß wohl, daß die Stimme des großen Publikums über den Werth eines Kunstwerkes nicht alles entscheidet," heißt es gelegentlich (332): nicht alles, aber doch viel. „Die Art, wie das Publikum die Leistungen der Solo-Sänger und Solo-Spieler aufnahm, war niemals ungerecht und öfters sehr treffend," stellt er gelegentlich fest (333), und im Aufsatz „Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland" (334), möchte er das deutsche Publikum geradezu erziehen, den Beifall der Leistung entsprechend zu verteilen, so wie er glaubt, daß dies in Italien bis zu einem gewissen Grade der Fall sei. Hier spürt man schon sehr deutlich die Tendenz den Hörer zum Mitarbeiter, zum Mitschöpfer

zu machen, und wir wundern uns deshalb nicht über die zahlreichen Stellen, wo die Wechselwirkung zwischen Werk und Publikum betont wird. Über Haydns Schöpfung lesen wir: „Der Effekt des Werks auf ein großes, gemischtes Publikum muß sehr lebhaft seyn, schon wegen des unerschöpflichen Reichtums und der außerordentlichen Mannichfaltigkeit im Inhalt und in der Behandlung, welche selbst die Extreme einschließen, und durch welche jeder Zuhörer, wie (für Musik) gebildet oder nicht gebildet er auch seyn mag, Etwas ihm Theures bekömmt" (335). Oder, anläßlich einer Aufführung von Händels Messias: „Die Wirkung des unsterblichen Werks war, soweit wir beobachten konnten, auf die ganze große Menschenmenge vollkommen wie sie seyn soll; und es ist durchaus keine Redensart, sondern ganz buchstäblich zu nehmen, wenn wir sagen, daß bei den effektvollesten Meisterstücken .... viele, viele Thränen frohen Entzückens oder inniger Wehmut, flossen" (336). Interessant auch, wenn er, als Berichterstatter, gelegentlich sagt, er wolle bei den neuen oder wenig bekannten Werken etwas länger verweilen, „von dem übrigen Geleisteten aber nur ein Verzeichnis liefern, und mit einem Worte die Aufnahme des Publikums, wo dessen Stimme zu vernehmen war, hinzusetzen" (337). Doch auch zum Guten erziehen will er das Publikum: „Man gebe nur, auch dem gemischten Publikum, das wahrhaft Gute, gebe es wahrhaft gut, gebe es anhaltend, und verlange dabey, weder daß Alle darauf gleichmäßig eingehen sollen, noch auch, daß selbst die Achtenswürdigern dies anders, als nach und nach thun" (338); denn: „Jede Kunst muß Receptivität für Kunst überhaupt, und wenigstens einige Kultur für die einzelne Kunst, von welcher gerade die Rede ist, schon vorfinden. So muß man auch ein Unverdorbenes und nicht eben schwer zu erregendes Gefühl besitzen, um Musik zu hören; und außer jenem noch einige Kenntnis der Mittel des musikalischen Ausdrucks haben, um Musik verstehen zu können" (339).

Damit wären wir bereits bei der Musik selber angelangt, und wenden uns nunmehr ihrer Ästhetik zu, zuerst im allgemeinen, dann im besondern.

Ihr Ursprung geht ihm so weit zurück, wie das Sein des Menschen: „Als der erste Mensch seine erste Empfindung laut werden ließ, war die Musik geboren" (340). Eine primitive Erklärung, die nur bestehen kann, wenn man Musik im weitesten Sinne des Worts auffaßt. Bei diesem einen Satz ist Rochlitz aber so ziemlich stehen geblieben. Begreiflicherweise: war doch das Erforschen dieses Kunstzweiges noch ganz in den ersten Anfängen, sodaß es zunächst dringendere Fragen gab als diese, die letzten Endes doch immer nur Spekulation bleibt.

Eine andere grundlegende Frage, die nach der musikalischen Schöpferkraft, wird gleichfalls nur gelegentlich gestreift. „Sie haben bey Gefühl, Geschmack, und musikalischen Schulkenntnissen, den Deus in nobis; suchen Sie dessen Eingebungen zum Bewußtsein zu bringen, dann festzhalten, und folgen Sie

diesen ... so werden Sie nicht fehlen," schreibt er einem jungen Tonsetzer (341), und ein andermal, anläßlich der Besprechung der Reichardtschen Goethelieder (342), schildert er ganz realistisch wie er sich denkt, daß ein Komponist an die Vertonung eines Liedes am besten herangehe, ohne dabei viel von Eingebung, göttlichem Geist — wie die Romantiker es gerne taten — zu reden. Hier erscheint Rochlitz wieder ganz als Kind des 18. Jahrhunderts; doch dürfen wir nicht verkennen, daß es für ihn, der strenggläubig war und blieb, obgleich er sich von der Theologie ab- und der Kunst zugewandt hatte, selbstverständlich war, alle Eingebung von Gott herzuleiten. All das Gerede, heißt es einmal, über Musik und Kunst überhaupt, das mit großen Worten die Berechtigung derselben beweisen wolle, führe zu nichts: „Das ist eitel Gewäsche, und, obschon es zur Sache gehören mag, wie etwa die Stufen vor dem Eingang zum Tempel; so führt es doch nicht eine Linie weiter, als zur Pforte, und wirft auch nicht Einen Lichtstrahl in das Dunkel des innern Heiligthums" (343). Vor allem braucht der Künstler auch Freiheit; er kann sich keine Vorschriften machen lassen, — hier denkt Rochlitz wieder sehr modern. Doch ist es für ihn selbstverständlich, daß er das Technische seiner Kunst völlig beherrschen muß und zudem, auch von Nichtmusikern, manches lernen kann. „Ich kann mir nicht vorschreiben lassen, sagt Rochlitz, sich in die Person eines Musikers versetzend, was ich componieren oder spielen soll; das findet sich von selbst in meinem Triebe. Ich kann mir auch nicht vorschreiben lassen, daß, wenn ich nun z. B. jetzt einen pathetischen Symphoniesatz zu componieren mich gedrängt fühle, ich ihn gerade so machen — gerade solche Melodiien, gerade solche Harmoniien, gerade solche Führung beider hinschreiben soll; auch das muß sich von selbst finden, und findet sich auch, wenn's recht ist. Aber wenn ich nun die Hauptgedanken fest und klar, und was ich damit anfangen will — wo es hinaus soll — dunkel, jedoch lebendig im Kopf und Herzen habe, und ich setze mich nun hin, zu schreiben, oder ich greife in die Tasten, zu phantasieren: da kommt mir zu statten, was ich gelernt habe, wodurch es heraus geht, und ordentlich, und wirksam, und überhaupt wie sichs gehört und seyn soll" (344). Das unbedingt schönste über dieses Thema ist im folgenden Satz zusammen gedrängt: „Manche von ihnen (denen, die die Musik am reinsten auffassen) erkennen in der Musik eine zweite Sprache, von Gott, wie die erste, dem Menschen gnadenvoll verliehen, sein Geschlecht vor allen Erdenwesen auszuzeichnen, es höher zu heben, es seiner letzten Bestimmung näher zu bringen. So ahnen und empfinden diese in den Melodiien nicht blos die Melodie, sondern den unendlichen Geist der Liebe und des Friedens; in den Harmoniien nicht blos die Harmonie, sondern den ursprünglichen Quell aller Einheit und Vereinigung des Verschiedenartigen, das letzte Ziel alles dessen, was, getrennt, doch zu Einem strebt, die heilige Wiederaufnahme in die Fülle des Friedens, der Übereinstimmung jedes Ent-

ferneten, Abgeschiedenen, disparat Erscheinenden“ (345). In diesen Sätzen ist nicht nur Rochlitzens Ansicht über die Quelle, sondern, zu einem Teil wenigstens, auch die über die Wirkung der Musik enthalten.

Hierüber hat Rochlitz einen speziellen Aufsatz geschrieben: „Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker“ (346). Er bekämpfte darin die Tendenz, die Wirkung, der fast nur auf Rhythmus basierenden Musik wilder Völker, zu überschätzen. Es kann uns das hier wenig interessieren; bemerkenswert ist immerhin dieser kleine Versuch, der ins Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft greift. Hier ist uns wichtig, daß betont wird, die weniger elementare Wirkung auf uns, sei ein Vorteil: „Daß unsre Musik auf uns weniger heftig wirkt, als jene Rhythmik auf Ungebildete, liegt zunächst an uns, aber nach unsern Vorzügen; dann an ihr, als Kunst, wieder nach ihren Vorzügen.“ Denn: „Der Gebildete soll überhaupt weniger ganz hingerissen werden, und ist er wirklich ein solcher, so wird er's auch nicht,“ und allgemeiner: „ist es denn nicht viel mehr die Bestimmung, der Preis der Kunst, alles Gewaltsame im und am Menschen zu mildern, das Leidenschaftliche zu bändigen, das Rohe zu beseitigen?“ Dennoch gesteht er an anderer Stelle zu: „wenn aber . . .der kalte Kenner so Genüge findet, und . . . in dem Auge eines Zuhörers, mit weich geschaffener Seele, eine Thräne zittert: dann, dann ist's ja wohl Triumpf der Kunst!“ (347). Ja, einmal geht er noch weiter (freilich in sehr früher Zeit, später findet sich ähnliches nicht mehr): „Du hörst vor allem Orchestre ein lang gehaltenes und gut executirtes Crescendo, und Du erhebst dich allmählich gleichfalls von Deinem Sitze“ (348).

Woher aber nun solche Wirkung? Diese Frage bleibt uns Rochlitz so ziemlich schuldig, wenn wir eine mit innern Gründen gefestigte Antwort erwarten sollten. Dagegen ist er sich klar über die technischen und materiellen Mittel, worüber er zusammenfassend einmal sagt: „Jeder Begriff des Verstandes wird ausgedrückt durch sein Wort, jede Empfindung des Herzens durch ihren Ton und ihre Taktart. Je natürlicher und lebhafter der Mensch ist, der empfindet, desto ausdrucksvoller, verständlicher, mahlender wird sein Ton und Tempo. Die Summe der natürlichen Töne und Taktarten aller möglichen Empfindungen ist die Materie der Musik“ (349).

Was nun aber ist Musik, was will sie, was gibt ihr Berechtigung? Daß das Fragen von enormer Tragweite und Schwierigkeit sind, erkennt Rochlitz nur zu gut, wenn er einen jungen Komponisten folgenden Satz schreiben läßt: „Überhaupt — je länger ich mich mit dem beschäftige, was ich wahrlich nur mit Erröthen meine Kunst nennen kann; je irrer werde ich an ihr und mir. Sage: wissen wir denn Alle, was wir eigentlich machen? O, unsre Kunst hat ein sichereres Fundament in der Natur, als die andern alle! sprechen sie. Die Natur giebt uns Töne; aber sie giebt uns auch Akkorde, reine Harmoniien,

in den leise und regelmäßig mitklingenden Lauten jedes einzelnen Tons! Diese haben wir nun frey zu gestalten! Ist denn das etwas Anders gesagt, als wenn der Mahler sagen wollte: die Natur gibt uns Licht; aber jeder Lichtstrahl spaltet sich auch regelmäßig in die und die Farben: und diese müssen wir nun frey benützen? Oder man will es feiner machen und von innen herausgehen: Jeder Affekt wird laut in gewissen Tönen, die in gewissem Tempo, ja, in gewisser Taktart einhergehen: dieses haben wir aufzufassen, vernehmlicher, bestimmter, regelmäßiger zu bilden, und frey zu gestalten! Oder sie kommen mit der rhetorischen Deklamation, die zur Musik gesteigert werden soll usw. Das ist ja eitel Gewäsche, und, obschon es zur Sache gehören mag," so führe es doch weiter zu nichts (350). In dieser frühen Zeit schon hat Rochlitz ein gutes Stück aufklärerischen Denkens völlig überwunden. Aus späterer Zeit stammt eine noch viel klarere Aussage: „Alles fängt in der Kunst der Töne, wie in jeder, von den Sinnen an: aber der Anfang ist nicht das Ende. Wer blos für die Sinne schreibt — nach dem gewöhnlichen Ausdruck: blos für den Effect — der schreibt für Anfänger in der Bildung, sollte er auch selbst keineswegs einer seyn: thut er's mit Geist, so steht er unten vor dem Tempel; wer, neben jenem, zugleich für das Gefühl schreibt, der hat die Stufe erstiegen, die zu ihm leitet: wer aber neben beyden, zugleich zu denken giebt, der gehet hinein — wenn nämlich alles Andere steht, so wie es soll" (351).

Im Aufsatz „Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst" (352) sind wohl am eindeutigsten und klarsten Rochlitz' Ansichten über die Ausdrucksmöglichkeit der Musik, wenn auch nur auf einen Ausschnitt begrenzt, enthalten. Er will untersuchen, welche Mittel nötig sind die Begriffe erhaben, groß, anmutig und niedlich musikalisch auszudrücken. Die Definition dieser Begriffe können wir weglassen und gleich zur Sache selbst übergehen.

Zum Erhabenen braucht es „Fülle der Harmonie großer, tiefer Gedanken, (die darum doch sehr einfach seyn können,) vielstimmig aufgefaßt und vielstimmig im gleichen Charakter fortgeführt. . . . Ausweichungen in fremde Tonarten" müßten „kühn," nicht „bizarr" sein und vor allem einfach, in „lang und voll" gehaltenen Noten. Tuttisprünge täten ihre Wirkung nur, wenn sie musikalisch gehaltvoll seien, in Vokalkompositionen müßten sie mit Vorsicht angewendet werden. Tempo und Taktart sollten möglichst festgehalten werden, Verzierungen selten sein. Ein Hauptmittel sei das Crescendo und Decrescendo. Wirkt beim erhabenen „die größe der Massen," so beim Großen „Die Größe der Summen"; „dort das eine in Vielen: hier das Viele in Einem." „Musik im Charakter des Großen verlangt ein Gedräng von einer Menge, dem ersten Anschein nach unvereinbarer Melodien und Wendungen der Harmonie, die aber doch zu einem melodischen und harmonischen Ganzen verknüpft werden"; Fülle verschiedenartiger Instrumente, vielfältige Behandlung der Stimmen, die stark zu besetzen seien. Als wirksam erwiesen

sich ferner „unerwartet und kühn hervorbrechende“ Unisonostellen, Melodien von „weitem Umfang“ und „scharfen“ Intervallen, „frappante“ Tonartenwechsel. Das Tempo sei ziemlich rasch, Forte und Piano wechselten öfters; die Nebenstimmen seien reich figuriert. — In früherer Zeit (besonders bei Bach) wurde diese Wirkung „vor allem durch die tiefe Entwicklung und unerschöpfliche Combination des einfach Empfundenen“ erreicht.

Das Anmutige verlangt „sanft geschwungenen Melodiien“ mit nahen Intervallen, fließend unter einander verbunden durch „geglättete Übergänge der Harmonie und ihrer Ausweichungen nur in Nahegelegenes.“ Konsonanz und Dissonanz müssen sorgfältig angewandt werden, ebenso Tempo und Taktart, die gefällig sein sollen. Als Tonarten sind das „freundliche“ A-dur, das „mildklagende“ e-moll, das beruhigende G-dur zu empfehlen (353). Als Klangkörper sind die sanften Blasinstrumente und das Streichquartett am geeignetsten. Im übrigen muß vor allem Einfachheit vorherrschen.

Das Niedliche endlich, gibt sich in „tändelnden“ Melodien und „flüchtigen, kurzen“ Rhythmen. Es hat etwas mit der Karikatur verwandtes, in dem es große Anläufe nimmt, die gleich wieder verpuffen, indem es schnell wechselt zwischen Forte und Piano und rasch überspringt in fremde Tonarten, eigentümliche Instrumente verwendet und schnell herbeigezogene, schnell aufgegebene Dissonanzen bringt.

Gegen eventuelle Einwende schützt sich Rochlitz selbst, indem er betont, daß er nicht endgültiges, sondern nur den Freunden der Tonkunst Anregung zu eigenem Nachdenken habe bieten wollen, und so verzichten auch wir auf nähere Kritik und wenden uns seinen Klassierungen der verschiedenen Werke verschiedener Meister nach seinem obigen Definitionen zu. Eine Tabelle mag hier am besten orientieren.

Erhaben.

J. Haydn:	späte Messen
Cherubini:	Requiem
Gluck:	manches in den Opern
Reichardt:	do.
Mozart:	Quartett d-moll 1. Satz
	Sinfonie in D-dur 1. Satz
	Requiem (Agnus u. a.)
	Titus, Schluß 1. Akt
Händel:	Messias (Halleluja u. a. das.)
Palestrina:	Allegri u. a. in den Kirchenkomp.
Vogler:	Requiem.

Groß.

Mozart, der hierin seine Stärke hat: Klav.-Konz. in d-moll, C-dur, c-moll, Teile des Idomeneo (z. B. 1. Fin.), Zauberflöte (Ouv.), Stücke des Idomeneo, Requiem (Dies irae, Rex)

Beethoven, hier kaum weniger stark als Mozart: Klav.-Konz. c-moll, G-dur, Es-dur, Ouv. Egmont, Coriolan, Sinf. D-dur 1. Satz, Es-dur 1. 2. Satz, c-moll Fin.

Cherubini: manches
Weber: do.
Bach: Orgelkomp. Wohlt. Klav. Motetten, Messen, Cantaten
Händel: manches
Durante: do.
Ph. E. Bach: Heilig
Fasch: Missa, Miserere
Benevoli, Leo, Scarlatti, Zelenka u. a.

Anmutig

(Voltaire, Kant, Napoleon hätten keinen Sinn dafür gehabt und sich deshalb wohl auch aus der Musik wenig gemacht)
Haydn: viele Mittelsätze in Quart. und Sinf.
Mozart: do. Trios, Requiem (Recordare, Benedictus), Teile des Figaro
Beethoven: viele Mittels. von Trios, Quart. Sinf., Teile des Egmont, Sinf. D-dur, A-dur (And.)
Cherubini: Stücke des Wasserträger
Weber: Stücke des Freischütz (Arien der Agathe)
Salieri: Stücke des Axur
Cimaroso: Stücke des Matrimonio segretto
Naumann: Stücke der Messen, des Orator. Vater-Unser

Niedlich

(bei den Deutschen selten)
Haydn
Hummel, Pleyel, Roesel alle 3 unbedeutend
Méhul, Boieldieu, Grétry, Plantade gelegentl. i. ihr. Opern
Cimarosa, Paesiello, Rossini u. v. a.

Schon früher einmal, in einer seiner allerersten Untersuchungen, kennt Rochlitz diesen Gegensatz erhaben-groß, der bei den eben erwähnten Ausführungen vielleicht nicht ganz klar herausgekommen ist, in seinem Aufsatz „musikalische Fragmente“ (354). Er ist dort zu ähnlichen Resultaten gekommen. Im selben Stück befindet sich auch die Gegenüberstellung von Empfindungen des reinen Vergnügens und Empfindungen des reinen Mißvergnügens, zu denen die vermischten Empfindungen kommen, die wieder in angenehme und unangenehme zerfallen. Die beiden erstgenannten gibt es nicht und kann es nicht geben. Denn, auf die Musik übertragen, hätten wir bei den Empfindungen des reinen Vergnügens auf jegliche Dissonanz zu verzichten, „allein auf unvermischte, durch nichts Pikantes versetzte Süßigkeit folgt bald Sättigung; auf diese bald Ekel.“ Die Empfindungen des reinen Mißvergnügens würden erzielt, „durch widrige Melodiien und Dissonanzen . . . wer könnte aber ein Werk von solchen Melodiien, und steten unaufgelösten Dissonanzen eine Minute lang ertragen? — man siehet auch hieraus, daß die Regeln von der Auflösung usw. nichts weniger als willkürlich sondern in der Natur der Seele gegründet sind,“ schlußfolgert etwas kühn Rochlitz hieraus. Auch die Gleichsetzung: Konsonanz gleich reines Vergnügen, Dissonanz gleich reines Mißvergnügen, ist zum mindesten gewagt; heutzutage würde sie sicher niemand mehr aufstellen (355).

Es versteht sich von selbst, daß Rochlitz auch gelegentlich auf das Verhältnis der Musik zu ihren Schwesterkünsten zu sprechen kommt. Weniger von Bedeutung ist das, was er über Musik und bildende Kunst zu sagen weiß. Es findet sich eigentlich nur eine Stelle, wo etwas derartiges angedeutet ist, doch wird nur festgestellt, daß die Musik in Deutschland eine Sonderstelle einnehme, daß man es dagegen der bildenden Kunst zum Vorwurf machen müsse, noch nichts dem Volkscharakter entsprechendes hervorgebracht zu haben (356). — Wichtiger ist das über Musik und Dichtkunst Ausgesagte. „Musik und Dichtkunst sind zwey Schwestern, deren jede in sich vollendete Schönheit besitzt. Da aber kein Ding in der Welt dem andern ganz gleich ist, so sind auch zwey Schönheiten einander nicht ganz gleich. Der eigentliche Anbeter hält sich nur an Eine, fühlt nur für Eine, findet volles Genüge in der Einen; aber der ruhigere Hausfreund sagt: so vielen Werth der Genuß des Umgangs mit der Einen oder Andern hat, so bleibt doch die Gesellschaft beyder zugleich das Höchste. Wenn die Erste im Phantasiefluge sich verirren will, kömmt die Zweyte mit besonnener Bestimmtheit und hält sie fester auf der Bahn. Wenn die Zweyte, vielleicht gerade wegen der Fülle der Gedanken, nicht so schnell und hinreißend ans Herz zu sprechen weiß, kömmt die Erste, schließt das Gefühl auf, leitet und bestimmt es, und schafft den Worten der Schwester Eingang“ (357). Eine der interessantesten Stellen im ganzen Rochlitz findet sich im Aufsatz „Der Frühlingstag“ (358): „. . ich kann mir eine Oper — wenn gleich nur denken, die, ohne die ihr eigenen Reize und Vortheile aufzugeben, bis auf einen gewissen Grad der Vorzüge des Schauspiels sich bemächtigte; und dafür, daß sie sich freilich auf engere Gränzen hinsichtlich des Stoffes, und dessen, was zunächst das Denkvermögen anlangt, beschränken muß, was sie nun innerhalb dieser Gränzen darbietet, noch lebendiger, noch eindringlicher, für das Gefühl noch vertiefter wenn ich so sagen darf, und mithin wohl auch noch widerhaltiger aufstellt, als das Schauspiel.“ Ein solches Ideal habe in Italien kurz nach dem Aufkommen der Oper schon einmal bestanden und: „Es kann das freilich wieder so werden, und nun allerdings auf weit höherer Stufe und zu weit mächtigerer Wirkung, aber was alles würde dazu nöthig seyn! Zuerst: ein wahrhaft großer Dichter, mit der Tonkunst unsrer Tage eben so vertraut, wie es die Dichter jener Zeit mit der Tonkunst ihrer Tage waren; und ein wahrhaft großer Tonkünstler, eben so mit unsrer Dichtkunst vertraut, wie die Componisten jener Zeit mit der Dichtkunst ihrer Tage. Beide müßten nun, nicht nur gänzlich vereint über das Werk selbst und alles drum und dran arbeiten, sondern auch in Verhältnissen leben, wo sie, ohne alle Nebenrücksichten und beharrlich durchführen könnten, was Anfangs, ja vielleicht geraume Zeit, bei allen Virtuosen Widerstand finden, und beim großen Publikum wenig oder gar kein Glück machen würde; denn beydes könnte gar nicht anders seyn bey etwas so von Grund aus Neuem, und

das, sogar schon dadurch, daß es aus dem Ganzen für das Ganze gearbeitet wäre, dem woran jetzt Alle gewöhnt sind, gerade zu entgegenträte. Solch ein unverrückt festgestelltes und festgehaltenes Ganze müßte es aber werden, möchte es nun heroisch, oder romantisch, oder — als Gegensatz und Parodie von beydem — komisch seyn; es müßte werden — daß ich so sage: die ganze Oper ein einziges, engverbunden fortlaufendes, wie in einer, bald sich hebenden, bald sich senkenden Bogenlinie sich steigerndes Finale, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen ausnähme. ." Erst so könne „die Oper wieder ein, in sich selbst festgegründetes, in allen seinen Theilen übereinstimmendes, rund, folgerecht, und vollständig ausgesprochenes Kunstwerk werden; ein Werk, das uns, ohne Widerspruch der Vernunft und des innern Sinnes, in eine ideale Welt hebt, in einer idealen Welt hält; in eine Welt, wo dann auch die eigenthümliche, einzige Sprache aller Handelnden Gesang ist; ein Werk, wie es in Glucks Geist und Sinn liegen mochte, wie er's aber, auch in seinen besten Opern, nur einigermaßen andeuten, nicht ausführen konnte, da er noch viel zu sehr auf Einzelnes und auf Eigenheiten, obgleich achtbare, des französischen Theatersinns und Theaterwesens rechnete . . . ." Diese theoretische Vorwegnahme der Wagnerschen Oper, hat Rochlitz ja nicht allein. Bei Herder angefangen, zieht sich eine einzige Linie durch die Schriften so mancher bedeutender Männer, bis sie zum Erfüller selbst gelangt. Daß Rochlitz hier gleichfalls mitgerechnet werden muß, ist uns wichtig festzuhalten.

Damit wären wir freilich von der Betrachtung der allgemeinen Aussagen über Musik abgekommen und haben uns einer speziellen Gattung zugewendet. Im folgenden soll diesen noch etwas nachgegangen werden.

Was die Kirchenkompositionen anbetrifft, so können wir feststellen, daß für Rochlitz Naumann das Vorbild bedeutet. Doch eingehend spricht er sich an einer auf Haydn bezugnehmenden Stelle darüber aus: „bei der Ausarbeitung durch Verkürzen, Verlängern, Vermischen der Rhythmen, durch Versetzen der Akzente, und was sonst noch Alles: er hat, sag' ich, am originellsten sich gezeigt, und am freiesten und leichtesten geschaltet und gewaltet" (359). — Gründlichkeit, verbunden mit spielender Beherrschung der Formen, reiche Erfindungsgabe, echt instrumentaler Ausdruck, das ist es, was er von einer Instrumentalkomposition verlangt, von einer Sinfonie oder Ouverture z. B. Von Konzerten, speziell von Klavierkonzerten, schätzt er besonders, neben den Mozartschen, das erste und dritte von Beethoven; doch auf Einzelheiten geht er selten ein, vielleicht daß er einmal die Gegenüberstellung von Solo und Tutti als glücklich bezeichnet. Daß er der Programmusik und besonders der ihr untergeordneten Tonmalerei bei guter Anwendung nicht abgeneigt ist, zeigt am deutlichsten, neben der schon angeführten Stelle über Haydns „Schöpfung", die Rezension von Beethovens „Pastorale" (360). — Zur Bühnen-

musik meint er einmal: „Besonders möchte mehr Sorgfalt anzuwenden seyn, daß die, das Ganze einleitenden Stücke demselben im Charakter und Styl nahe kommen: denn hierauf, scheint es, kömmt noch mehr an, als auf die Zwischenspiele, durch die man den Eindruck des Gedichts nur nicht gestört haben will, indeß man dort, vom Alltagsleben zum Kunstgenuß tretend, aus jenem gehoben und in die Stimmung versetzt werden soll, welche zur besten Aufnahme einer Dichtung, und eben dieser Dichtung, erforderlich ist" (361).

Von Chorwerken, abgesehen von älteren, im strengen polyphonen Stil gehaltenen, sind es besonders die instrumental begleiteten eines Haydn oder Mozart, die ihm am meisten entsprechen. Schon das Sujet des Textes einer „Schöpfung" sagte ihm außerordentlich zu. Aber auch hier spricht er sich kaum darüber aus, worauf es ihm ankommt, allgemeine Bemerkungen wie gute Anpassung an den Text und ähnliche, sind Gemeinplätze, die uns nicht viel helfen. — Was den Text betrifft, so ist Rochlitz sehr heikel. Man hat das Gefühl sein Kopfschütteln zu sehn, wenn er ausruft: „aber wie könnte auch ein Musiker von Talent durch einen so matten Text erhoben werden, und so Lebendigkeit in das Ganze kommen!" (362). Sehr fein ist eine Stelle über die Frage nach der Verwendung des Originaltextes, die heute noch zuweilen beherzigt werden könnte: „Übrigens wurde dies Stück (Mozarts Requiem) nach der deutschen Unterlegung gegeben .... Der Kenner wird allerdings gerade diese Komposition am liebsten mit dem Originaltexte hören; denn nicht nur, daß Mozart sich hier mehr als je auch an das Einzelne der Worte des Textes gebunden hat, so würkt gerade das Gigantische seiner Bilder, das Düstere seiner Ideen, Ächt-Gothische in deren Zusammenstellung — ja selbst das mit Worten nicht zu Schildernde im Klange der barbarischen Vulgaten-Diktion, Etwas, das wohl in keiner neuern lebenden Sprache ganz wiedergegeben werden kann" (363). Doch nicht nur theoretisch, auch praktisch zeigt Rochlitz sein tiefes Verständnis für eine Textdichtung. Er selber hat ja mehrere Texte verfaßt, deren poetischer Wert sehr ungleich ist, die alle aber der Vertonung in hohem Maße entgegenkommen. Kein geringerer als Spohr hat dies sehr eindeutig zugestanden. Er schreibt in seiner Selbstbiographie (364), als er über die Komposition des von Rochlitz gedichtetem Oratoriums „Die letzten Dinge" sich äußert: „Ich begann mit neuen Studien des Contrapunktes und des Kirchenstyles und machte mich mit großem Eifer an die Composition, wobei ich den Vorschlägen des Dichters folgte, welche er mir bei Übersendung des Textes über die Auffassung desselben gemacht hatte und die ich sehr bewährt und fördernd fand." Überhaupt gibt der Briefwechsel zwischen Spohr und Rochlitz gerade in dieser Hinsicht reichen Aufschluß, und kaum weniger die in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (365) veröffentlichten Briefe an Friedrich Schneider. Beethoven, der Rochlitz als Historiker nicht beurteilen konnte, hat ihn sich wohl deshalb als seinen

Biographen auserkoren, weil er aus seinen Kritiken und nicht weniger aus seinen Texten erkannt haben mag, daß Rochlitz ein außergewöhnliches, bei nicht praktisch tätigen Musikern höchst seltenes Einfühlungsvermögen in die Sprache der Musik besaß.

Sehr spärlich sind Rochlitz' Äußerungen über Form, Harmonik, Melodik, Rhythmik usw. Die wenigen Stellen seien trotzdem angeführt.

Über die Form eines Tonstückes findet sich so gut wie überhaupt keine positive Angabe, es sei denn allgemein gehaltene, wie, „daß der Verfasser seiner Sinfonie einen andern Zuschnitt, als den gewöhnlichen, gegeben hat, finden wir sehr gut" (366). Spohr schreibt er einmal, er habe gehört, daß er an einer neuen Sinfonie arbeite, und fordere ihn auf auch in der Form etwas Neues zu versuchen (367). — Auch über den Rhythmus als solchen finden wir wenig prinzipielles. Der Dialog „Der Componist und der Gelehrte" (368), obwohl darin fast ausschließlich vom Rhythmus die Rede ist, wobei bedauernd festgestellt wird, daß dieser bei fast allen zeitgenössischen Komponisten eine durchaus untergeordnete Rolle spiele, enthält über dessen Wesen kaum mehr als die Behauptung, er sei großenteils eine Angelegenheit der Verstandes. — Im selben Aufsatz findet sich ein bedeutsames Wort über die Quelle von Melodie und Harmonie: jene finde sich „in freier, guter Stunde", diese in „erregter, ernster" (369).

Ein besonders feines Ohr hat Rochlitz für die Verzierungen gehabt, ihnen auch einen recht ergiebigen Aufsatz gewidmet (370), auf den wir, da es uns nicht gleichgültig sein kann, was seine Zeit über diese Frage denkt, etwas ausführlicher noch eingehen wollen. Mit Freuden stellt er zunächst fest: „fast alle ausgezeichnete Sänger und Virtuosen enthalten sich, mehr oder weniger, der Verzierungen, die aus irgend einem Grunde unstatthaft befunden werden müssen; fast alle befleißigen sich, mehr oder weniger, eines einfacheren Vortrags, und suchen durch ganz andere Vorzüge, als durch flitternden Putz, ihren Productionen Leben, Anmuth und Reiz zu geben." Freilich könne man wieder zu weit gehen, so daß der Vortrag langweilig werde. Man müsse sich eben an folgende Grundsätze halten: „Keine Verzierung, wie sie auch übrigens beschaffen sey, darf gegen die reine Harmonie verstoßen. Reine Harmonie ist das Erste und Nothwendigste, Verzierung das Letzte und Zufälligste: es ist mithin Unsinn, die erste der zweiten aufzuopfern ..... da alle Verzierungen, wie schon das Wort sagt, Schmuck, Putz ist: so muß sie vollkommen gut gelingen, oder sie wird widrig, und thörigt obendrein. Ein einfacher, anständiger Anzug wird vielleicht nicht eben reizen und einnehmen, aber doch gewiß nie mißfallen: ein verunglückter Putz aber ist lächerlich und abgeschmackt. Es darf also Niemand etwas zur Verzierung anwenden, dessen er nicht ganz sicher ist; nichts das ihm umschlagen kann." Wie erreicht man nun aber gute Verzierungen? Man frägt zunächst den „gesunden

Menschenverstand," der uns sagt: „Denke dir den Zweck dessen, was du thun willst, klar und bestimmt, ehe du es thust; dem Zwecke gemäß wähle deine Mittel, willst du ihn erreichen." Etwas anderes sei Kirchen-, etwas anderes Opernmusik; jene verlange wenig Verzierungen, bei dieser komme es sehr auf den Charakter der Person, auf die Situation an. Bei Konzertmusik wird vorgeschrieben: „Hier soll die Kunst selbst, und auch der Künstler, ohne alle Rücksicht, als auf die Gesetze der Tonkunst selbst, sich begeistert, glänzend und vortheilhaft hervorthun, und eben dadurch den Zuhörer zur Bewunderung und lebendiger Theilnahme hinreißen." Immer aber, auch in der Kammermusik, müsse der gute Geschmack oberster Richter sein.

Mit den Verzierungen sind wir bei der kleinsten musikalischen Partikel angelangt und gleichzeitig damit am Schluß unserer Betrachtung der Ästhetik von Rochlitz. Rochlitz war als Ästhetiker keine überragende Erscheinung, seine Ideen greifen nicht allzu tief, sind wenig sein Eigengut, sondern gehören seiner Zeit im allgemeinen an. Wie überall, so zeigt er sich aber auch hier als großangelegte Persönlichkeit, mit der sich zu befassen nicht nur eine notwendige, sondern auch eine angenehme Pflicht bedeutete.

Als ganzes bedeutet er, um noch einmal in seinem Geiste zu reden sehr viel — für seine Zeit, nicht wenig — für unsere Zeit, besonders, indem wir als Historiker uns seiner annehmen.

Anhang.

I.

„Durch den am 16. d. M. erfolgten Tod des Hofrathes Friedrich Rochlitz hat das hiesige Gewandhausconcert einen vieljährigen sehr verdienten Vorsteher, das unterzeichnete Directorium einen hochgeachteten Collegen und Freund verloren. War es für das Concertinstitut schon von vorzüglicher Wichtigkeit, unter seinen Vorstehern einen Mann zu besitzen, der mit allgemeiner wissenschaftlicher Bildung eben so gründliche Einsicht, als geläuterten Geschmack im Gebiete der Tonkunst nach dessen ganzem Umfange verband, der zu den geachtetsten Schriftstellern über diese Kunst gehört und eine geschätzte, der Musik ausschließend gewidmete Zeitschrift, welche geraume Zeit die einzige dieser Gattung war, begründete und eine Reihe von Jahren hindurch rühmlich leitete: so wurde der Werth solchen Besitzes noch durch die besondere Wirksamkeit des Verewigten für das Institut erhöht. Lange Zeit war ihm die specielle Anordnung des Repertoirs übertragen, welcher er sich mit so viel Sorgfalt, als Sachkenntnis unterzog. Seine persönliche Bekanntschaft mit vielen auswärtigen Tonkünstlern und Kunstfreunden war von entschiedenem Einflusse auf die Mannigfaltigkeit und den Werth der Leistungen, wie auf die Verbreitung des Rufes der Concertanstalt. Jede Vervollkommnung dieser Anstalt fand an ihm einen thätigen Beförderer, jeder dahin zweckende Vorschlag einen sorgsamen Berather. Auch zur Berufung des Meisters, den wir noch immer den unsrigen nennen, hat er wesentlich mitgewirkt; wie sich denn behaupten läßt, daß er überhaupt zur Erhöhung und Veredlung des unsre Stadt auszeichnenden Sinnes für die Tonkunst vielfach beigetragen habe. Je schmerzlicher wir seinen Verlust beklagen, um so mehr haben wir uns zu dankbarer öffentlicher Anerkennung seiner Verdienste um unser Institut für verpflichtet gehalten.

Leipzig, den 19. Dezember 1842.

Das Directorium des Gewandhaus-Concerts“.

(AZ XLIV, 1037).

II.

„Hiemit scheide ich von Dir, geehrter Leser, nicht nur für dies Jahr, sondern für immer, in wiefern ich nämlich Redacteur dieser Blätter von ihrem Entstehen bis heute gewesen bin. Habe Dank, daß Du bey ihnen, und in so weit

auch bey mir, treulich ausgehalten hast. Deine Ausdauer ist der Lohn für die meinige in guter und böser Zeit, und schmückt mir nun das Bewußtseyn, während dieser zwanzig Jahre schwerlich zwanzig Tage verlebt zu haben, wo ich Deiner gar nicht gedacht, mich um Dich gar nicht bemühet hätte. Jetzt .... Was der Mensch frey anfängt, soll er auch frey enden: am besten endet er aber mit jedem Vorhaben, (so wie das Schicksal mit ihm selbst,) bevor die Kraft sinkt, der Antheil ermattet. Darum sage ich Dir jetzt Lebewohl. Und vergönnest Du mir noch, was wir allen Scheidenden sonst so gern vergönnen — einen Wunsch zum Abschiede; so sey es der: Behalte in wohlwollendem Andenken — mich selbst, oder, willst Du das nicht, doch das Beste von dem, was ich hier für Dich geleistet habe! —

Mit Vergnügen setzte ich hinzu, daß mein Zurücktreten den Fortgang des Instituts nicht stören wird. Auch sehe ich voraus, meine alte Anhänglichkeit an dasselbe wird mich von Zeit zu Zeit veranlassen, als Mitarbeiter (mit meines Namens Unterschrift) zu den Lesern zurückzukehren."

Leipzig.

Friedrich Rochlitz

AmlZ XX, No. 52.

III.

Das nachfolgende Verzeichnis enthält die wichtigsten der in den fünfzig Bänden der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erschienenen Aufsätze und Berichte von Rochlitz. Es erstrebt möglichste Vollständigkeit, für die es freilich nicht garantieren kann. Rochlitz hat, so lange er Redakteur der Zeitung war, seine Artikel gewöhnlich nicht gezeichnet. Die Aufsätze ließen sich meistens dennoch nachweisen, da ein großer Teil derselben in späteren Sammelwerken, vorab in „Für Freunde der Tonkunst" aufgenommen wurde; bei andern ließ sich die Autorschaft indirekt oft nachweisen. In Zweifelsfällen wurden Stil und allgemeine Haltung genau geprüft. Schwieriger war die Untersuchung bei den Rezensionen, die weit weniger Anhaltspunkte bieten. Auch hier berücksichtigte ich die Mittel der Stiluntersuchung, nahm aber einen Aufsatz nur dann auf, wenn er eine gewisse Bedeutung hat und alles für Rochlitz' Autorschaft spricht. Die kleineren der zahlreichen Rezensionen wurden, als belanglos, nicht berücksichtigt. Aus den Leipziger Berichten und Kritiken wurden diejenigen Stellen angeführt, die sich mit dem Werk oder der Person eines bedeutenden Autors befassen, und diejenigen, bei denen sich zeigte, daß Rochlitz das betreffende Werk oder die betreffende Person für bedeutend hielt. Die Berichte als ganzes einzeln aufzuführen, hielt ich für unnütz, da doch alle — die wenigen Ausnahmen sind jeweilen in der Zeitung selber angegeben — in den ersten zwanzig Jahrgängen von Rochlitz stammen (vgl. auch das

Kapitel über den Kritiker Rochlitz), in den späteren Jahrgängen aber keiner mehr. Für die nachredaktionelle Zeit gilt im allgemeinen, daß Rochlitz das von ihm Verfaßte — er selber betont es (AmlZ XX, 908) — seinen vollen Namen trägt. Streng hat er sich hieran aber nicht gehalten.

Das Verzeichnis darf also nicht Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Was aber angeführt ist, das stammt sicher von Rochlitz. Auch darf wohl behauptet werden, daß wesentliches darin kaum fehlt.

Verzeichnis der von Rochlitz in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" erschienenen Aufsätze und Berichte.

Abkürzungen:

AmlZ: Allgemeine musikalische Zeitung. FFrdT: Für Freunde der Tonkunst. AdB: Auswahl des Besten.

Jg. I. S. 1, 33 Gedanken über die Oper.
Anonym. Parallelen in späteren Arbeiten über dasselbe Thema weisen diesen Aufsatz sicher R. zu.

97 Über die vermeynte Schädlichkeit des Harmonikaspiels.
R. setzt sich für dieses Instrument (gemeint ist die Glasharmonika) sehr ein, warnt vor dem zuviel, beseitigt aber alle weiteren Bedenken gegen dieses Instrument.

433 Über Verbindung der Musik mit der Poesie.

497 Über Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst.
In: FFrdT I.

625 Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik.
R. fordert ein Buch über die neue und neueste Musik und skizziert selber das eben zu Ende gehende Jahrhundert.

17, 49, 81, 113, 145, 177 Anekdoten aus W. A. Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigen Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und als Künstler.

289 (Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner Gattin uns mitgetheilt.)

424, 550 Über die öffentliche Musik während des Winterhalbjahrs in Leipzig.

II. 1, 17, 57, 161, 177 Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer.
I. Die Behandlung der Geister von einigen neueren Komponisten (S. 1).
II. Über die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern (S. 17).
III. Die gewöhnlichen Fehler der Direktoren, welche zugleich Concertspieler, und der Concertspieler, welche zugleich Direktoren sind (S. 20).
IV. Der Musikdirektor (S. 57).
V. Das Gemisch des Komischen und Ernsthaften in den jetzt gewöhnlichen deutschen Opern (S. 161).
VI. Liebhaberey an Musik (S. 177).

641 Parallele zwischen Raphael und Mozart.
Eins der reichsten Stücke aus der frühen Zeit, das R. wohl nur deshalb nicht in FFrdT aufgenommen, weil die Parallelisierung zuweilen stark zugespitzt ist.

(Berichte)

456 Schicht: Te deum.

630 Kunzen: Hallelujah der Schöpfung.

III. 25, 51 Oeuvres complettes de Wolfgang Amadeus Mozart.

Anonym. Ein Hinweis auf den Aufsatz Raphael und Mozart und die allgemeine Haltung, besonders auch die Bemerkung, daß M. stärker im Großen und Mächtigen als im Erhabenen sei (die er später oft wieder aufnimmt) weisen die Rez. sicher R. zu.

450, 493, 590 Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben.

677 Veranlassung zur Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels.

705 Über Jacob Scheller.

In: FFrdT II, 356.

805 Erinnerungen an Faustina Hasse.

In: „Auswahl des Besten" I. 139; FFrdT IV, 243.

IV. 87, 97, 113, 139 Forkels Allgemeine Geschichte der Musik (Rez.).

Anonym, wahrscheinlich von R., was aus der allgemeinen Haltung zu schließen ist.

465, 481 Erinnerung an Elisabeth Mara.

235 Beethoven I. Sinfonie.

238 Haydn Schöpfung.

239 Haydn Jahreszeiten.

501 Haydn Die Worte des Erlösers am Kreuz.

504 Haydn Il ritorno di Tobia.

519 Cherubini Wasserträger.

V. 1, 41, 57, 73, 89 Bruchstücke aus dem noch ungedruckten Buche: Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonsetzers.

Darin ein treffliche Beschreibung des Messias von Händel.

Um derentwillen hat der Verf. diese Bruchstücke herausgegeben; den Roman scheint er nicht vollendet zu haben, was von uns weiter nicht zu bedauern ist. Das Bruchstück ist geschickt gemacht, nicht ohne Spannung, doch ist nichts, was das Ganze zusammenhält. Heinses Hildegard ist Pate gestanden und auch Romantiker wie Hoffmann und Wackenroder waren bei der Taufe zugegen.

509 Über den Geschmack an Seb. Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier.

In: FFrdT II, 205.

246 Bach allgemein.

251 Cherubini, Elise.

479 Naumann, Was tut die Liebe nicht (La dama soldato).

VI. 96 Caecilia.

In: AdB V, 181.

Schilderungen (nach alten Quellen) ihrer Heiligengeschichte.

113 Feyer des Andenkens der heiligen Caecilia.

R. nimmt die Gelegenheit wahr, sich für die vernachlässigte Vokalmusik einzusetzen.

213 Musikalisches Spiel.

Für die langen Winterabende wird vorgeschlagen kleine Romanzen, Balladen usw. zu dichten, die dann mit improvisierter Begleitung gesungen werden sollen. Er selber gibt ein paar Textbeispiele, darunter das später von Schubert komponierte „Leiser, leiser kleine Laute".

645, 661, 677, 693 Der Besuch im Irrenhause.

In: AdB VI, 3.

Psychologisch diese Schilderung des Klavierfantasierens eines Irren und der Versuch seine eigentümliche Art aus Jugenderlebnissen zu erklären, nicht uninteressant. Freilich wollte man dies Stück Ärzten als Beispiel empfehlen, so müßte man, trotz mehrfacher Versicherung des Gegenteils, zur Vorsicht mahnen, da man nie gewiß weiß, wieviel R., ohne es selber zu wollen, hinzugedichtet hat.

845, 861 Zur Erinnerung an Johann Adam Hiller.
In: FFrdT I, 3.

207 Bierey, Klara.
409 Righini, Kantate: Alcide al bivio.
542 Beethoven, II. Sinfonie.

VII. 413 Der Wanderer und der Wegweiser.
Ein sehr kurzes, schwaches und moralisches Gleichnis, das mit Musik nichts zu tun hat.

240 Jarnowick
274 Philipp Barth
306 Karl Spazier
315 Franz Ernst
317 Pietro Guglielmi
337 Georg Tromlitz
756 Boccherini
758 Gestewitz

Knappe, nur das nötigste sagende Nekrologe, gezeichnet „d. d. Redaktion", also wohl von R.

201 Spohr, als Violinist, verschiedene Werke.
216 Beethoven, II. und I. Sinfonie.
402 Bericht über die Weißentozenfeyer.

VIII. 3, 49, 193, 341 Über den zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst.
In: FFrdT II, 139.

430 Friedr. Aug. Weber. Nekrolog d. d. Red.
230 Spohr, Violinkonzert in h.
263 Dulon als Flötist.
264 Matthäi als Violinist.
433 Schicht-Rochlitz, Oratorium, Das Ende des Gerechten.
462 Anton Eberl als Komponist.

IX. 46 Michael Haydn. Nekrolog d. d. Redaktion.
77 Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Nekrolog d. d. Red.
94 Franz Seydelmann. Nekrolog d. d. Red.
2 Kantate der Sommerabend.
33 Kantate nach dem 33ten Psalm.
209 Kantate.
228 Kirchenmusik in Leipzig (allgemeine Orientierung).
238 Feyer der Annahme der Königswürde unsres geliebten Landesvaters.
269 Himmel als Komponist.
414 Allgemeine Ausführungen über das Operntheater.
449 Reinicke, Adalheid von Schroffeneck.
452 Cherubini, Faniska.
471 Über die Thomaner im allgemeinen.
477 Haydn, verschiedene Werke.
495 Schneider, 2 Sinfonien.
497 Beethoven, III. Sinfonie.
515 Joh. Christian Bach, Gloria.
543 Bernhard Romberg als Komponist und Cellist.

X. 1 Zur Einleitung: Sonett.
209 Über blinde Musiker.
In: FFrdT I, 378.

43 Mozart, Hymne.
90 Spohr, als Violinist und Komponist.
247 Wölfl, Sinfonie in g.
251 Mozart, Feyer seines Todestages.
460 Paër, Leonore.
481 Händel, Kantate ewiger Schöpfer, Fürst des Heils.
490 Beethoven, Konzert für Klavier, Violine und Violc.
559 Beethoven, Ouverture zu Coriolan.

XI. 385 Glucks letzte Pläne und Arbeiten.
Nichts Selbständiges, bloß eine Zusammenstellung von Zeugnissen anderer.

561, 577 Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland.
Nur R. gezeichnet, doch sicher von Rochlitz (eindeutiger Hinweis in AZ XIII, 269).
R. propagiert für Deutschland eine differenzierte Art des Beifalls, wie er ihn in Italien zu finden glaubt.

58 Konzert von B. A. Weber.
89 Müller und das Bassethorn.
207 S. Neukomm, verschiedene Werke.
233 Andreas Romberg als Fagottist, Violinist und Komponist.
281 Beethoven, Notiz über die VI. (heute V.) Sinfonie.
331 Righini, Gerusalemme liberata (Oper).
332 F. Schneider, Klavierkonzert.
433 Beethoven, V. und VI. Sinfonie.
452 Winter, Die Macht der Töne.
456 Weigl, Das Waisenhaus.

XII. 398 Nekrolog d'Aleyrac's.
932 Beethoven, Leonoren-Ouverture.
1040 F. Schneider, Klavierkonzert in E.

XIII. 846 Berichtigung d. d. Redaktion, woselbst mitgetheilt wird, was sie von ihren Korrespondenten verlangt.

62 Beethoven, IV. Sinfonie.
239 J. F. Dotzauer, als Cellist und Komponist.
379 Spohr, Sinfonie.
739 H. C. Ebell, Kantate, Preis der Tonkunst.

XIV. 101 Nekrolog Carl Gottlieb Berger.
In: FFrdT III, 205.
(Die beiden Rezensionen über das „Dictionnaire historique des Musiciens" von Choron und Fayolle und über Gerbers „Neues historisch-biographisches Lexikon" sind vom selben Verfasser, wohl kaum aber von Rochlitz, da sich AmlZ. XV, 505 Anm. d. Red., eine Entgegnung gegen das vom Rezenten Gesagte befindet.)

8 Beethoven, Klavierkonzert in Es.
12 B. Romberg, Sinfonie.
79 C. M. von Weber, als Pianist und Komponist.
245 Naumann, Amphion (Oper).
245 Cherubini, Missa.
332 Ebel, Sinfonie in d.
333 Rode, als Violinist.
719 Mozart, Fantasie c-moll, von Seyfried für Orchester bearbeitet.
721 Polledro, als Violinist und Komponist.
723 Spohr, Das jüngste Gericht.

XV. 25 Cantate (Dichtung).

309, 325 Die Fuge, zunächst für Dilettanten und Layen.
In: FFrdT I, 139.

450 Oesers Deckengemälde im Leipziger Konzertsaal.
Gez. R., sicher von Rochlitz.

489 Mein erster Ausflug.
In: FFrdT I, 348.

26 Weber(-Rochlitz), Cantate.

256 Gluck, Iphigenie in Tauris.

257 Vogler, Missa in D.

258 Beethoven, Christus am Oelberg.

738 Nekrolog, August Harder.

XVI. 1 Ein Traum.
Eine Neujahrsnachtfantasie ohne besondere Bedeutung.

125 Beytrag zur Lehre von den Verzierungen.
Vernünftige Anweisungen geschmackvoll und musikalisch freie Verzierungen bei Vokalmusik anzubringen. Nicht allzu tief greifend, aber außerordentlich klar.

237 Musikalische Reise von Großmiezchen nach Lämmel.
In: AdB III, 367 und FFrdT IV, 449.

309 Cantate für den Weltfrieden.

557 Wundersame Calamitäten eines Rezensenten der Allgemeinen musikalischen Zeitung.
In: AdB IV, 342.
Die amüsante Geschichte eines zerrissenen Briefes.

625 Schreiben des alten Abraham Blechschmidt an die Redaktion der musikalischen Zeitung.
In: AdB I, 290.
Die kleinen Erlebnisse eines alten Orchesterdieners. Sehr hübsch.

37 Johann Wanhall, Nekrolog.

321 Haydn, Schöpfung.

362 J. L. Böhner, Pianist und Komponist.

724 Programm zur Erinnerung an den 18./19. Okt. 1813.

842 Heinrich Präger, als Dirigent und Komponist.

886 Andr. Romberg, als Komponist und Virtuos.

XVII. 1 Zur Einleitung.

173 Rez. Über das Bedürfnis einer verbesserten Einrichtung des Gottesdienstes in den protestantischen Kirchen.
Anonym. Sehr wahrscheinlich von R., da in der Einleitung ein umfassendes Werk über Kirchenmusik vom Rezensenten versprochen wird. Eine gute, doch heute nur wenig mehr interessierende Rezension.

581 Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst.
In: FFrdT II, 328.

681 Christian Gotthilf Tag.
In: FFrdT III, 143.

561 Schreiben Mozarts an den Baron von . . . .
Durch die Redaktion veröffentlicht.

245 Stimmen der Völker.
5 Lieder verschiedener Völker, charakterisiert und verglichen.

697, 713, 730, 745 Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde.
Gez. R., wahrscheinlich von Rochlitz. Sammlung von Aussprüchen Großer über allerlei Fragen künstlerischer und allgemein menschlicher Natur.

445 Schreiben an die Redaktion.
In: FFrdT I, 401.

324 Bernhard Romberg, als Virtuos und Komponist.

791 Konzert zur Huldigung von König und Königin.

XVIII. 1 Einleitung zur Oper Siegmar.
R. druckt die ersten Szenen dieser bald erscheinenden Oper ab und empfiehlt sie gewiegten Theaterkomponisten recht angelegentlich.

132 Johann Peter Salomon. Biographie.
In: FFrdT III, 187.

380 Rezension: Magnificat von J. S. Bach.

833 Rezension: Missa pro defunctis von Sigmund Neukomm.

125 B. A. Weber, als Komponist und Dirigent.
283 Beethoven, Schlacht bei Vittoria.
354 Hummel, als Komponist und Pianist.
605 Winter, als Komponist und Dirigent.
715 Moscheles, als Komponist und Pianist.

XIX. 410 Martin de Ron.

785 Méhul.

786 F. X. Sterkel.

885 Aug. Eberh. Müller.
Kleine Nekrologe, die ersten 3 gezeichnet „d. Redact.", der letzte Rochlitz.

249 Rez.: Missa von Fr. Schneider.
Anonym. Die eingangs erwähnte Beilage, bzw. die kurze Einführung dazu (AmlZ. XVIII, 32) ist mit „d. Redact." gezeichnet; die vorliegende Rez. scheint also wohl auch R. zuzuweisen zu sein.

437 Rez.: Handbuch der musikalischen Literatur.
Anonym. Im Text (S. 438) die Redaktion als Verfasserin genannt.

(68) (Über Herrn Wilds Kunstleistung in Leipzig.)
Scheint mir, des Stils und der allgemeinen Haltung wegen, nicht von R. zu stammen.

157 Beethoven, VII. Sinfonie.
357 J. H. Stuntz, Stabat mater.
358 C. M. v. Weber, als Komponist und Pianist.
363 Händel, Messias.
615 Einweihung des Schauspielhauses.

XX. 207 J. H. Knecht, Nekrolog. gez. „d. Redact."

213 Schreiben an die Redaction (von einem Opernkomp.).
Anonym. Der ganzen Haltung nach aber sicher von R. Eine seiner typischen Humoresken.

301 Über die Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland.
Zwar anerkennt R. den Einfluß des Klimas auf die Stimme, gibt ihm aber nicht allein die Schuld, sondern führt mit die mangelhafte Ausbildung, den zu frühen Verbrauch, das Forcieren und den unsoliden Lebenswandel an.

468 Zur Geschichte der musikalischen Metronomen.
Ein Referat der Redaktion über den Streit Mälzel-Winkel.

601 Rez. Motetto. Nach einer Prüfung kurzer Tag von J. G. Schicht.

617 Ein ruhmwürdiges Unternehmen (Latrobe's Selection of sacred music.)
Eine Sammlung, die natürlich des Redaktors höchste Zustimmung fand.

845 Rez.: Motetto Jesus meine Zuversicht von J. G. Schicht.

887 Schreiben an die Redaction (von einem Stadtpfeifer).
Anonym: Auch diese Humoreske sicher von R.

908 Abschied vom Leser dieser Zeitung.

197 Conrad Kreutzer, als Pianist und Komponist.
260 F. Schneider, Sinfonie in D.

352 Bernh. Romberg.
679 Musik anläßlich des Regierungsjubiläums des Königs.
764 C. M. v. Weber als Komponist und Dirigent.

XXI. 133 Rez. Missa à 4 Voci di Giov. Sebast. Bach.
309 Rez. Salve Regina von A. F. Häser.
484 Todesanzeige von Ernst Ludwig Gerber.
717 Ernst Ludwig Gerber. Biographie.
In: FFrdT II, 35.

XXII. 173 Das Weltgericht von Fr. Schneider und dessen Aufführung in Leipzig.
297 Mozarts guter Rath an Componisten.
In: FFrdT II, 281.
753 Auf Veranlassung der neu erschienenen Werke:
Judas Maccabäus, Oratorium von Händel;
Empfindungen am Grabe Jesu, Orat. von Händel;
Missa canonica. Kyrie,
Gloria . . . von Gottfried Heinr. Stölzel.

XXIII. 97 Rez. Geschichte der Tonkunst von G. Jones.
3 Zur Einleitung.
Es ist schwerer, das Schöne an einem Kunstwerk zu entdecken als das Tadelnswerte.
234 Rez. Vater-Unser von F. E. Fesca.
445 Rez. Abhandlung über die Musik der alten Aegypter von Villoteau.
849 Andreas Romberg. Biogr. Nekrolog.
880 Schreiben an die wohllöbliche Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung (die Aufforderung eines Schauspiel-Directors betreffend).
Anonym. Ein Scherz in R.scher Art, wenn nicht von ihm selbst (was mir wahrscheinlich erscheint), so sicher ganz nach ihm.

XXIV. 437 Rez. Der neunte Psalm . . . von F. E. Fesca.
485 Rez. Eine feste Burg ist unser Gott. Cantate von J. S. Bach.
In: FFrdT III, 361.
629 Rez. Trois Sonates pour le Pianoforte . . . par Muzio Clementi.
645 Rez. Drey Hymnen aus dem Trauerspiel Butes, von Mathaeus von Collin . . . von J. F. v. Mosel.
661 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.
In: FFrdT II, 3.
674 Rez. Meeresstille und glückliche Fahrt (nach Göthe) von Beethoven.
725 Weihnachts Cantate, nach den Worten der Schrift. (Dichtung)
741 Rez. Psalmodie von Andreas Romberg.

XXV. 81 Dialogen über Zeitgegenstände in der Musik. Erster Dialog: Der Componist und der Liebhaber. (Nur dieser eine erschienen.)
In: FFrdT I, 315.
341 Rez. Über den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe aus dem Französischen von J. G. Siegmeyer.
473 Commentatiuncula in usum Delphini.
In: FFrdT II.
681 Rez. Abbitis Vogler Missa pro defunctis, Requiem.
777 Rez. Mose in Egitto . . da . . Rossini.

XXVI. 1 Zur Einleitung.

33, 49 Rez. Um Erden wandeln Monde. Psalm, mit dem Vater-Unser, von Klopstock und Naumann.
In: FFrdT III.

XXVII. 408 Antonio Salieri. (Lebensbild.)

453 Rez. Über Reinheit der Tonkunst (von Thibaut).

Anonym, ein Hinweis in der Rez. der zweiten Aufl. auf S. 290 weist es unzweideutig R. zu. R. schätzt das Buch sehr, hebt hervor, daß es mehr das Unharmonische als das Harmonische betone. Dem „Kenner der Tonkunst" sage es nicht viel Neues, doch sei es auch weniger an ihn gerichtet. Musiker und Dilettanten dagegen könnten ihm sehr viel entnehmen.

677 Künstlersinn und Künstlerloos.

Die Unsicherheit des Künstlers seinen eigenen Werken gegenüber; in literarischer Form, reichlich sentimental.

XXVIII. 289 Rez. Über Reinheit der Tonkunst (2. Aufl.).
Noch eingehender besprochen als die erste.

305 Rez. Requiem von Joseph Eybler.

321, 337 Nachtrag zur obigen Rez. Aus Wien erhaltene biographische Notizen.

545 Friedrich Ernst Fesca. (Lebensbild.)

581 Danzi. Nekrolog.
In: FFrdT III, 117.

XXIX. 49 Rez. Messe, zur Krönungs-Feyer Ihrer Majestät, der Kaiserin Carolina, als Königin von Ungarn, comp. von Joseph Eybler.

101 Christian (Johann Philipp) Schulz. Nekrolog.

193 Der Organist und der Doctor. Ein Gespräch.

228 Beethoven. Nekrolog.
Kurz, aber sehr gehaltvoll.

XXIX. 245, 265 Oberon, Romantische Oper in drey Akten . . Musik von Carl Maria von Weber.
In: FFrdT III.

561, 577 Christi Grablegung, Oratorium von Sigmund Neukomm.
In: FFrdT III, 226.

XXX. 3 Vorprobe aus R.' „Für ruhige Stunden" (Brief aus Baden bei Wien).
Auch in: FFrdT IV, 339.

239 Aus einem Schreiben an den Redacteur.
Zur Förderung des Oratoriums.

485 Rez. Grand Quatuor . . . par Louis van Beethoven. Oeuvre 131.

XXXI. 5 Der Komponist und der Gelehrte.
In: FFrdT IV, 365.

221, 237 Zur Erinnerung an Johann Gottlieb Naumann.

XXXII. 8 Aussicht. (Probe aus dem III. Band von FFrdT).

277 Rez. Azis und Galathe, eine Serenade von G. F. Händel.

XXXIII. 265, 285, 301 Auf Veranlassung des Werkes: Große Passions-musik nach dem Evangelium Johannis, von Joh. Seb. Bach.
In: FFrdT IV, 397.

475 Rez. Neue Choral-Melodien von Karl Niemeyer.

477 Der Geschmack.

Aufsatz ästhetischen Inhalts.

XXXIV. 357 Zur Geschichte der Geigeninstrumente (Schreiben an die Redaction).

Ein kleiner Beitrag des Kunsthistorikers zur Instrumentenkunde.

389 Karl Friedrich Zelter. (Biographie.)

Eine biographische Skizze, die wohl ihren Platz in einem V. Band von FFrdT gefunden hätte. Klar wird das Leben gezeichnet, die Bedeutung betont, aber auch die Grenze gezogen. Freilich auch hier ist R. der Gefahr des Romanhaften nicht entgangen.

XXXV. XXXVI. In beiden nichts.

XXXVII. 101 Für Niemanden, als den's trifft (mit Bruchstücken aus dem Göthe-Zelterschen Briefwechsel).

341 Nekrolog Michaelis.

589, 605 Über Cherubinis Wasserträger und Lodoiska.

(709) (Berichtung dazu von Fr. Schneider.)

787 Erwiderung hierauf.

XXXVIII bis XLIII. nichts von R.

LXIV. (1017) (Todesanzeige von Rochlitz.)

(1037) (Nachruf des Directoriums des Gewandhauses. Zu diesem Jahrgang R.' Bildnis als Titelkupfer.)

XLV. (121) (Kurze Biographie von R.)

125, 145, 161, 185, 201, 225 Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf Musik.

Autobiographie, die freilich nicht über die Jugendzeit hinauskommt.

XLVI bis XLVIII. nichts von R.

XLIX. 630, 646 Briefe von Rochlitz an Fr. Schneider.

L. nichts von R.

IV.

Vorbericht.

Der Verfasser berichtet über die Entstehung der vorliegenden Sammlung: „Schon seit meinen frühen männlichen Jahren habe ich einen Haupttheil meiner Zeit und meiner Kräfte darauf verwendet, daß eine würdigere, mehr auf das geistige gerichtete Kenntnis der Tonkunst im Allgemeinen, und ein gerechteres, gleichfalls mehr auf das Geistige gerichtetes Urtheil über wahrhaft bedeutende Werke ihrer großen Meister aller Zeiten im Besondern, weiter verbreitet und geltender wurden, als damals, nicht nur in Deutschland, sondern überall, verbreitet und geltend waren. Dabei war mein Glaube und meine Ermunterung: Gelingt es hiermit, so werden daraus auch ein reinerer Geschmack in Hinsicht auf diese Kunst, eine edlere Liebe zu ihr, eine schönere

und standhaftere Freude an ihr und jenen ihren Werken — sich nach und nach von selbst entwickeln und befestigen. Daß dieser Glaube kein täuschender war; daß, was er mir verheißen, jetzt überall wenigstens Wurzel geschlagen und aufgegangen, da und dort auch schon zum Blühen und Fruchttragen gediehen ist: das wissen wir alle, und ein jeder nimmt sein Theil davon, wie weit es für ihn und er dafür geeignet ist. Ob jene meine, mehr als vierzigjährigen Bestrebungen hierzu beigetragen haben, weiß ich nicht. Man hat's behauptet. Genug: das Gewünschte und Gehoffte ist, wenn auch nicht überall im gleichen Maße, da, und etwas in sich selbst zu Gutes, als daß man nicht auf seinen Bestand und weitern Fortgang vertrauen sollte."

Seit langem habe er beabsichtigt eine Geschichte der Musik zu schreiben, mit dem Hauptaugenmerk, das Gesagte reichlich mit Beispielen zu illustrieren. Sie hätte da anfangen sollen, wo Forkel endet: „mithin von da an, von wo es sich erst anschließt zum Auffinden dessen, was die neuern Völker als Musik anerkannten und wir als solche besitzen; und reichen sollte diese Geschichte so weit die mir verliehenen Lebenstage reichen würden."

Diesen Gedanken habe er immer und immer wieder verfolgt, habe eine Menge „Baumaterial" zusammengetragen, was ihm durch seine zahlreichen Verbindungen, besonders auch als Redaktor der „Allgemeinen musikalischen Zeitung," in hohem Maße möglich gewesen sei. Mit der Zeit sei ihm der Stoff geradezu „drückend" geworden. Endlich sei er ans Ausarbeiten gegangen, ein nicht geringer Teil sei vollendet worden: „da fand sich, es möge Niemand sich mit Etwas befassen, das so weit ausliefe, im Druck herzustellen manchen Thaler kosten, dem Käufer nicht um einige Groschen abgelassen werden könnte, und doch weder mit den Hauptinteressen des Tages sich beschäftige, noch sich die fördernden Begünstigungen einer oder der andern vier Facultäten versprechen dürfte. So mußte, was lange mit Liebe im Schooße getragen, mit Sorge aufgenährt, mit Freude erhofft war, aufgegeben werden. Ich that das."

In „Für Freunde der Tonkunst" befinde sich wenigstens ein Teil davon: „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien." Die Firma Schott habe sich bereit erklärt, die Illustrationen dazu zu drucken. — Der Zweck der Sammlung sei der auf den Titel angegebene. „Bei der Wahl unter diesen Meistern ist, neben musikalischen Vorzügen überhaupt, zugleich und wesentlich darauf Bedacht genommen worden, daß sie in ihren Werken sich eigenthümlich und selbständig gezeigt, durch diese vereinigten Verdienste (mehr oder weniger) auf Erweiterung und Fortbildung ihrer Kunst bemerkbar eingewirkt, dem Gange derselben eine (mehr oder weniger) eigene, erkennbare Richtung haben geben helfen, und sonach auch in der Geschichte der Tonkunst überhaupt (mehr oder weniger) Epoche gemacht haben."

Die Meister seien chronologisch und womöglich nach Gruppen angeordnet, und nach ihrer Bedeutung mit mehr oder weniger Stücken vertreten. Bei den allergrößten: Orlando Lasso, Palestrina, Al. Scarlatti, Händel, Seb. Bach u. a., sei er bemüht gewesen, „zugleich die Erweiterung und Fortbildung ihres eigenen Wesens einigermaßen bemerkbar zu machen — nicht durch Schilderungen oder Kritiken, sondern durch Auswahl aus ihren Werken selbst."

Daß fast nur deutsche und italienische Werke vertreten seien, entschuldigt er damit, daß mit wenigen Ausnahmen auch nur diese beiden Nationen auf diesem Gebiet etwas entscheidendes geleistet hätten. Mit Ausnahme von Lasso, seien die Niederländer vielleicht etwas zu kurz gekommen; einesteils seien sie sich aber oft im Stile sehr ähnlich, andererseits hätten gerade in jüngster Zeit andere „Collectionen" von ihnen geboten, so daß sie ohnehin genügend zugänglich seien.

Die Sammlungen sei geführt bis dahin, wo — „zuerst und am einflußreichsten durch Joseph Haydn — die Instrumentalmusik völlig emancipiert und selbstständig wurde; von wo an sie, wie bekannt, nach allen Richtungen hin immer höher gesteigert, immer freier, reicher, glänzender, und doch auch feiner, zarter, lieblicher gestaltet, also ihrer Vollendung zugeführt und in dieser überall verbreitet, auch überall, verglichen mit der Gesangsmusik, besonders in den hier behandelten Fächern derselben, mit Vorgunst, wie von den Meistern bearbeitet, so auch vom Publikum aufgenommen worden ist. Diese Instrumentalmusik nun, auch wo sie verbunden mit Gesang auftritt, behandelt, wie gleichfalls bekannt, die zusammengestellten Instrumente nicht, wie früher, nur in ihrer Gesamtheit zu vereinter Wirkung, einzelne derselben aber nach den Eigenthümlichkeiten ihres Klanges und all ihrer Individualität zu besonderer Wirkung nur auf ganz besondere Veranlassung: sie geht vielmehr, und wesentlich, darauf aus, ein jedes Instrument überall, auch wo ihrer auch noch so viele zusammentreten, für sich, nach jenen seinen Eigenthümlichkeiten, geltend zu machen und so, ohne Nachteil der Einsicht des Ganzen, die Mannigfaltigkeit des Einzelnen für äußern und innern Sinn bis zum Äußersten vermehren." Deshalb sei es unzulänglich das Orchester durch das Klavier zu ersetzen, habe aber geschehen müssen, wenn die Sammlung überhaupt gedruckt werden sollte. „Das ist die erste Ursache warum ich die Leser nur bis an die Periode führe, in der wir leben; und daß in ihr ohnehin nicht leicht eine der bedeutendern Productionen ausgezeichneter Meister ungedruckt geblieben ist: das ist die zweite."

„Möge durch diese Sammlung den Zeitgenossen Nutzen und Freude, den Nachkommen aber, wenn im Kreislauf der Dinge die Tonkunst von ihren Höhepunkten herabgedrängt sein wird, ein Hülfsmittel bereitet werden, an der Vergangenheit sich zu belehren und zu laben," schließt Rochlitz die „Leipzig, im Februar 1838", datierte Vorrede.

V.

Indizes der Sammlung vorzüglicher Gesangstücke.

Index (I 1380—1550).

(S. = Sopran, A. = Alt, T. = Tenor, B. = Baß.)

Dufay, Guiglelmus: Kyrie. S., A. I, II, B.
Ockeghem, Jan.: Kyrie und Christe. S., A. I, II, B.
Près, Josquin de: Hymnus. S., T. I, II, B.
— Zwischengesang (aus einer Messe). S., A., T., B.
— Motette. S., A., T., B.
Lasso, Orlando: Regina Coeli. S., A., T., B.
— Salve Regina. S., A., T., B.
— Weihnachtsgesang. S., A., T. I, II, B.
— Die Hauptstücke des 51. Psalms. S., A., T., B. I, II.
Goudimel, Claude: Motette Psalm. S., A., T., B.
Morales, Christoforo de: Kyrie und Christe. S., A., T., B.
— Gloria. S., A., T., B.
Tallis, Thomas: Psalm Motette. S., A., T., B.
Senfl, Ludwig: Motette mit Choral (deutsch). S., A., T., B.
— Deus propitius. S., A., T. I, II, B.
— Nunc dimittis. S., A., T., B.

Index (II 1550—1630).

Palestrina: Adoramus. S., A., T., B.
— Gloria. S., A., T., B.
— Pleni sunt Coeli. A., T., B.
— O bonne Jesu. S., A., T., B.
— Improperia. S., A., T., B. (Doppelchor).
— Madrigale. S., A., T. I, II, B.
— Psalm. S., A. I, II, B.
Nanini: Stabat mater. S., A., T., B.
— Exaudi nos. S., A., T., B.
— Weihnachtsgesang. S., A., T. I, II, B.
Vittoria: Jesus dulcis memoria. S., A., T., B.
— Hymnus. S., A., T., B.
Anerio: Adoramus te. S. I, II, A., T.
— Christus factus est. S., A., T., B.
— (Allegri) Miserere. S. I, II, A., T., B. (Doppelchor).
Gabrieli: Hymnus. S. (Solo und Tutti), A., T. (Solo und Tutti), B. mit Pianofortebegltg.
— Benedictus. S., A. I, Bariton, B. 12 stimmig in drei Chören.
Gesänge böhmischer und mährischer Brüder (deutsch): Morgenlied. S., A., T., B. — Abendlied. S., A., T., B. — Bittgesang. S., A., T., B. — Bußgesang. S., A., T., B.
Walther, Hans und Martin Luther: Motette. S., A., T., B.
— Zum Feste Mariä Reinigung (deutsch). S., A., T., B.
— Nach dem 67. Psalm (deutsch). S., A., T., B.
— Adventslied (deutsch). S., A., T., B.
— Osterlied (deutsch). S., A., T., B.
Gallus: Passionsgesang. S., A., T., B.
— Adoramus. S. I, II, A., T. I, II, B.
— Media vita in morte sumus. S., A., T., B.
Vulpius: Exaltate justi. S., A., T., B.
— Ostergesang. S. I, II, A., B.
Walliser: Motette. S., A., T., B.
Praetorius: Motette. S., A., T., B.

Nachtrag.

Palestrina: Aus der Missa Assumpta est: Et incarnatus-Crucifixus-Sanctus-Benedictus-Osanna.
— Passionsgesang. S., A., T. I, II, B.

Index (III a 1600—1700).

Caccini, Giulio: Funeste piaggie. Tenor und Orgel mit Chor. (A., T., B. I, II).
— Coro finale. S. I, II, A., T., B.
Carissimi, Giacomo: Turbulantur impii. Tenorsolo, Orgel, Chor. A., T., B. mit Orgel.
— Motett. S., A., T., B. mit Orgel.
— Motett. S., A., T.
— Aus Jephta. Soli und Chor mit Orgel.
Benevoli: Sanctus. 16stimmig in vier Chören mit Orgel.
— Christe eleison. S., A., T., B.
Bernabei: Alleluja. S., A., T., B.
— Salve regina. S., A., T., B.
Scarlatti, Alessandro: Kyrie eleison. S., A., T., B.
— Gloria patri. S. I, II, A., T., B. mit Orgel.
— Aus dem 27. Psalm. Sopransolo und Tutti, A., T., B. mit Violinen, Bässen und Orgel.
— Sanctus und Agnus Dei. S. I, II, A., T., B.
Caldara: Salve regina. A., T., B. mit Orgel.
— Agnus dei. Kontraalt, T. mit Pianofortebegleitung.

Index (III b 1600—1700).
(Fehlt im Berliner Exemplar.)

Caldara: Qui tollis. S., A., T., B. mit Pianofortebegleitung.
Astorga: Stabat mater. S., A., T., B. mit Pianofortebegleitung.
— Fac me poenitentem flere. A., T. mit Pianofortebegleitung.
— O quam tristis. S., T., B., mit Pianofortebegeleitung.
Durante: Kyrie. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
— Regina angelorum. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
— Requiem aeternam. S., A., T., B., mit Violinen, B. und Orgel.
— Domine Jesu Christe. S., A., T., B., mit Violinen.
Lotti, Antonio: Crucifixus. S. I, II, A. I, II, T. I, II, B. I, II, mit Fondamento. (Unbezifferter Baß.)
— Qui tollis. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
— Crucifixus. S. I, II, A., T. I, II, B. mit Orgel.
Marcello: Der 44. Psalm. S., A., T., B.
— Et incarnatus est. S., A., T., B., mit Orgel.
Hasler: Pater noster. S. I, II, A. I, II, T. I, II, B. I (Bariton), B. II.
Schütz, Heinrich: Selig sind die Toten. S. I, II, A., T., B.
— Aus der Motette: Wer will die Auserwählten Gottes suchen. S., A., T., mit Orgel.
— Psalm: Was betrübst du dich, meine Seele. S. I, II, A., T., B., mit Orgel.
— Pater noster. S., A., T. I, II, B., mit Orgel. Bei „denn dein ist das Reich“: 4stimmiger Chor mit Violinen und Bässen.
Leisring: Weihnachtsgesang. 1. Chor: S., A., T., B. 2. Chor: T. I, II, B. I, II.
Grimm: Gloria. S. I, II, A., T., B.
Fux, Joh. Jos.: Domine Jesu Christe. S., A., T., B., mit Violinen, Bässen, Orgel.
— Coro di peccatori: tremo la terra. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.

Index (IVa 1700—1760).

Händel, G. F.: Te laudamus. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
— Aus „Israel in Egypten“. Solo, Doppelchor und Pianofortebegleitung.
— Aus dem „Messias“. Soli, Chor und Pianofortebegleitung.

Händel, G. F.: Aus „Simson“. Chor und Pianofortebegleitung.
— Hymne. S., A., T., B. und Pianofortebegleitung.
Bach, Christoph: Ich lasse dich nicht. S., A., T., B.
Bach, J. Sebastian: Nimm von uns Herr. S., A., T., B. und Pianofortebegleitung.
— Mache dich mein Geist bereit. S., A., T., B., Violinen, Flöte, Oboe und Baß.
— Wir setzen uns in Tränen nieder. Doppelchor mit Pianofortebegleitung.
— Wie sich ein Vater erbarmet. Doppelchor ohne Begleitung.

Index (IVb 1700—1760).
(Fehlt im Berliner Exemplar.)

Zelenka: Credo. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
Telemann: Motetto: Amen, Lob und Ehre. Zwei Chöre, S., A., T., B.
Stölzel: Gloria. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
Homilius: Unser Vater. S., A., T., B.
Pasterwitz: Requiem aeternam. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
Gassmann: Agnus Dei und et dona nobis pacem. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
Hasse: Le porte a noi disserra (aus dem Orat. I Pellegrini). S. I, II, A., T., B.
— Ad te clamamus. A., mit Pianofortebegleitung.
— Der erste und letzte Satz des 51. Psalms. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
— Te deum laudamus. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
Graun: Motetto: Machet die Tore weit. Doppelchor: S., A., T., B.
— Tu, rex gloriae. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.
— Freuet euch alle. S., A., T., B.
— Hier liegen wir. S., A., T., B.
Rolle: Motetto: Der Herr ist König. S., A., T., B.
— Chöre aus dem Oratorium: Der Tod Abels. S., A., T., B., mit Pianofortebegleitung.

Index (IVc 1700—1760).

Wolf: Laus et perennis gloria. Doppelchor.
— Des Lebens Fürsten. S. I, II, T., B. und Pianofortebegleitung.
Bach, Ph. Emanuel: Aus dem großen Magnifikat. S. I, II, A. I, II, T., B. und Pianofortebegltg.
— Heilig ist Gott. Doppelchor und Pianofortebegleitung.
Haydn, Michael: Salvos fac nos. S., A., T., B. und Pianofortebegleitung.
— Tenebrae factae sunt. S., A., T., B. und Orgel.
— Aus dem 51. Psalm. S., A., T., B. und Pianofortebegleitung.
Leo, Leonardo: Di quanta pena e frutto. S., A., T., B. und Pianofortebegleitung.
— Et incarnatus est. S., A., T., B.
— Miserere mei Deus. Doppelchor und Orgel.
Jomelli: Psalm: Confirma Deus. S. I, II, A., T., B. und Orgel.
— Der 50. Psalm. S. I, II, A., T., B. und Orgel.
Pergolesi: Eja ergo. S. und Pianofortebegleitung.
— Qui tollis peccata. S. I, II, A., T., B. I, II und Pianofortebegleitung.
— Stabat mater. Für zwei S. und Pianofortebegleitung.
Ciampi: Ecce enim. Für zwei S. und Pianofortebegleitung.
Valotti: Velum templi scissum est. S., A., T., B. und Pianofortebegleitung.

VI.

„Träumerei“ nennt Rochlitz das Folgende. „Deutschland. Anfang der zweyten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. Im Allgemeinen — ziemliche politische Ruhe, Wohlstand: viel ruhiger beglückender Genuß, weniger Selbständigkeit und Originalität; richtiges, aber mehr zartes als starkes Gefühl;

viel Korrektheit und Politur; allgemeiner Eudämonismus aus Gründen, nicht nur in Büchern, sondern auch im Leben. — In den Künsten, z. B. in der Dichtkunst .... Und nun in der Musik vor allen Hasse, Graun und Sinn für sie und ihre Weise. Anfang der feinern deutschen Operette usw.

Etwas späterhin. Aus Ruhe und Wohlstand entsprungener Geistesluxus, bequemer Genuß; keine Selbständigkeit und Originalität; matt hinsterbendes, unnatürlich leicht reizbares, doch flüchtiges, leicht zu befriedigendes, nicht tiefes Gefühl; in Büchern und im Leben allgemeiner Eudämonismus aus Liebe zur Bequemlichkeit und zum Wohlleben. — In den Künsten, z. B. in der Dichtkunst ..... Und nun in der Musik vor allen, die neuern Italiener in Deutschland und deren Nachtreter; Sinn nur für sie: deshalb Gluck verachtet, Händel nicht gekannt, die Bache, aus Furcht gepriesen, übrigens zur Ruhe gesetzt — Menge der Virtuosen — Sinken der feinern deutschen Operette.

Anfang unsrer jetzigen Zeit. Politische und philosophische Unruhe, Anpreisen des Geistes, zum Theil durch Drang und Gewalt der Umstände; Kraft kämpfend gegen Kraft; große, zuweilen verwegene Selbständigkeit; kühne, zuweilen ausschweifende Originalität; hoher Schwung und mächtiges Wiederhallen des Gefühls; zertrümmerter Eudämonismus — wenigstens in Büchern und in der Meynung; Erweckung, Ringen und Aufstreben zur Erreichung desselben. — In der Dichtkunst .... Und nun in der Musik, Mozart und J. Haydn als Helden und Führer; die neuesten Italiener meistens verdrängt, Händel und die Bache mit Ehrerbietung hervorgesucht. — Neue deutsche Oper, heroisch-komisch — vielleicht besser humoristisch genannt usw.“

(AmlZ I, 627ff.)

Anmerkungen.

1. Ein weiterer Teil der Briefe soll dieser Zeit herausgegeben werden; diejenigen nämlich, die im Besitz des Verlages Breitkopf & Härtel sind, deren Archivar Dr. W. Hitzig, die Briefautographe von bedeutenden vor 1770 geborenen Persönlichkeiten der Öffentlichkeit übergeben will. Damit wäre ein schönes Stück unseres Wunsches erfüllt.

2. Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. XII, S. 298 (AmlZ XII, 298).

3. Im sechsten Brief an einen jungen Tonkünstler lesen wir: „Sie wissen es, ich hatte eine Schwester, — ach, jetzt hat sie der Himmel" (AmlZ II, 177). Ob das poetische Fiktion oder Wahrheit ist, kann ich nicht entscheiden.

4. AmlZ IX, 472ff.

5. „Für Freunde der Tonkunst" Bd. II, S. 211 (FFrdT II, 211). Vor allem waren es die Motetten und die Passionen Bachs, mit denen er hier schon bekannt wurde.

6. Wohl begreiflich für diesen Biedermann, der es dank seines Fleißes zu etwas gebracht hatte, und dessen höchster Wunsch es sein mußte, einen seiner drei Söhne — von den beiden anderen hatte der eine den Beruf seines Vaters übernommen, der andere die Beamtenlaufbahn ergriffen — den bevorzugten Beruf der Theologie wählen zu sehen.

7. 3. Teil 1813, S. 885.

8. C. ist heute ein Industriestädtchen südlich Leipzigs an der Pleiße gelegen.

9. Mit allem Vorbehalt sei hier der zukünftige Biograph R.' noch auf folgendes hingewiesen: In der Vorerinnerung (S. 6) des Buches Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie heißt es: „Die beygefügten Bruchstücke aus Briefen, auf einer kleinen Reise geschrieben, enthalten nicht eigentliche Reisebemerkungen, sondern Ideen desselben Inhalts, wie die vorhergehenden Aufsätze. Es ist über die Orte, welche ich sahe, so viel und so erschöpfend erzählt und geschrieben worden, daß mein Journal nur für mich, nicht für das Publikum belehrend seyn kann; und der unsittlichen Sitte nach, hundertmal beschriebene Dinge zum hundertstenmal zu beschreiben, damit etwa die Reisekosten herauskommen — dazu hielt ich meine Leser, und, wenn ich so sagen darf, mich selbst für zu gut." Die Briefe sind datiert: der 1. Wien, 2. Ebendaher, 3. Salzburg, 4. Leipzig, 5. Ebendaher, 6. (ohne Datum), 7. Berlin, nicht 1795, 8. (ohne Datum). Das Buch ist anonym erschienen, und da fingierte Reiseerzählungen ja damals sicher Mode waren, könnte es sich ohne Zweifel um eine solche handeln. Warum aber wird dann im Vorwort betont, daß die Briefe auf einer (freilich „kleinen") Reise geschrieben sind? Auch die Datierung des 7. Briefes gibt zu denken; doch gerade in diesem Brief wird der Schauspieler Flek in Berlin so eingehend charakterisiert, daß man in Zweifel kommt, ob dies nach bloßen Beschreibungen möglich gewesen wäre. Oder war Flek einmal in Leipzig? — Auch der 2. Brief verrät Détailkenntnisse der Wiener Verhältnisse, die fast nur eigener Anschauung entsprungen sein können.

Das Ebengesagte gilt, wie gesagt, dem zukünftigen Biographen. Ich für meinen Teil, wenn ich mich über das Ja oder Nein dieser Reise aussprechen müßte, so würde ich trotz diesen Gründen äußerer Natur, die dafür sprechen, aus inneren hier nicht weiter zu erörternden Gründen, mich mit Nein entscheiden.

10. Ob diese Therese aus dem Winkel identisch ist mit der Harfenvirtuosin Therese von Winkel, die in der AmlZ (XI, 301) genannt wird, weiß ich nicht zu sagen. Würde dies zutreffen, so wäre R. als Kritiker ihr wieder begegnet. Er hat sie recht gut behandelt.

11. Dörffel nennt die Ehe kinderlos. Dagegen scheint die Frau Kinder aus erster Ehe mitgebracht zu haben, um derentwillen vielleicht gerade Unebenheiten, das Vermögen betreffend, sich ergeben haben.

12. Wiederholt wird uns bezeugt, daß R. auch der bildenden Kunst großes Verständnis entgegenbrachte. Dies beweisen uns u. a. seine Beschreibung von Oesers Deckengemälde im Leipziger Konzertsaal (AmlZ. XV, 450) und vor allem die wiederholt belegte Tatsache, daß er im Kreise Eingeladener Vorträge hielt über Stücke aus seiner Kunstsammlung. Über diese selbst lesen wir im „Teutschen Künstlerlexikon" von Johann Georg Meusel (1808, 2. Aufl. III. Bd. S. 440): „Die berühmten und kostbaren Gemäldesammlungen von Gottfried Winkler und Thomas Richter existieren nicht mehr. Erstere wurde unter dessen 3 Söhne verteilt, die viel davon verkauften; ..... Einen Teil kleinen davon, aber sehr bedeutende, anerkannt originelle Bilder besitzt der Hofrath Rochlitz in Leipzig. Derselbe ist auch in dem Besitz einer reichhaltigen Sammlung von Originalzeichnungen ...."

Unter letzteren befanden sich, wie R. uns selber berichtet (vgl. AmlZ IV, 290—96, besonders Anm. 295), solche von Sebastian Bach, dem Sohne Emanuels und Enkel Joh. Sebastian Bachs, der ein bedeutender Zeichner war.

13. Brief an Goethe vom 24. Dzbr. 1813.

14. Brief an Spohr vom 1. Oktbr. 1817.

15. Brief an Goethe vom 24. Dzbr. 1813, worin er sich mit seiner Familie für einige Tage begeben hatte.

16. Brief vom 21. Juli 1826.

17. Vgl. Rychnovskys Einleitung zum Briefwechsel und Brief an Spohr vom 15. Jan. 1835.

18. C. G. Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten Bd. I, S. 24, 1865.

19. AmlZ IV, 234.

20. AmlZ V, 244.

21. AmlZ X, 482.

22. A. Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte S. 45.

23. Schon rein äußerlich waren übrigens Bindungen zwischen den beiden Männern vorhanden: „Ich erinnere mich aus späterer Zeit noch immer nicht ohne Dank und Freude so mancher belehrenden und angenehmen Stunden, die ich in seinem (Müllers) Hause genossen habe", erzählt Rochlitz (AmlZ XXXIII, 505 Anm.).

24. AmlZ XVI, 724.

25. AmlZ XVI, 724ff.

26. Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte S. 77.

27. Brief an Spohr vom 9. Sept. 1835.

28. AmlZ I, 20.

29. FFrdT IV, 309.

30. Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz, Leipzig 1887, herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann. 156 Briefe, wovon der größere Teil aus der Feder von Rochlitz, sind darin abgedruckt.

31. Vgl. die von Biedermann in seiner Briefsammlung Goethe-Rochlitz angehängten Briefe von Rochlitz an verschiedene andere Persönlichkeiten.

32. Wo dies geschehen ist, konnte ich leider nicht feststellen.

33. Brief vom 28. Dezember 1813.

34. Mit Wieland, Schiller und Seume gab Rochlitz 1805—08 4 Jahrgänge des „Journals für deutsche Frauen" heraus.

35. In Verbindung mit Böttiger d. J., Bührlen, de la Motte-Fouqué u. a. gab Rochlitz 1821—23 „jährliche Mitteilungen" (3 Jahrgänge), als Fortsetzung des Leipziger Almanachs für Frauenzimmer von Jahre 1821, heraus.

36. Leider habe ich nichts weiteres über sein Verhältnis zu Herder in Erfahrung bringen können, ebensowenig wie über das zu Jean Paul, mit dem er gleichfalls befreundet gewesen zu sein scheint; wir lesen in der AmlZ (XXXIII, 482 Anm.) Jean Paul habe einen Menschen charakterisiert und „dieser Charakter war nach einem, mir und Richter'n wohl bekannten Originalen gekennzeichnet".

37. FFrdT II, 3.

38. Moos, Philosophie der Musik S. 116.

39. Vgl. auch Hans v. Müller, E. T. A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr, woselbst eine Auswahl von Briefen von und an H. abgedruckt sind.

40. FFrdT I.

41. Brief vom 16. Apr. 1822.

42. AmlZ XXXIV, 389.

43. FFrdT III.

44. Vgl. E. Reiter, Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit (1926), S. 9.

45. Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz ihre Beziehungen nach ungedruckten Briefen. S.I.M.G. 1903/04.

46. Band I, S. 81.

47. Thayer, Beethoven II, 278.

48. Das. V, 332.

49. Das. IV, 287ff.

50. Die beiden hier in Frage kommenden Briefe sind in FFrdT IV. abgedruckt. Der erste, vom 28. Juni ist an Gottlob Christoph Härtel, der zweite, vom 9. Juli an seine Familie gerichtet. Thayer (IV, 282ff.) bezweifelt manche Einzelheiten.

51. S. a. Thayer V, 332.

52. FFrdT IV, 350.

53. „Von weiteren Beziehungen, schreibt Thayer, zwischen Beethoven und Rochlitz ist nichts bekannt, doch blieb bei Beethoven die Schätzung des geistvollen Schriftstellers bestehen, und noch in seiner letzten Krankheit erklärte er auf eine Frage, daß er Rochlitz zu seinem Biographen erwählen würde. Wir Nachgeborenen brauchen es nicht zu bedauern, daß Rochlitz den an ihn gerichteten Antrag — seiner Gesundheit wegen — abgelehnt hat.“ Den Schlußsatz müssen wir zwar unterschreiben: eine eigentliche Biographie Beethovens hätte R. zu keines Zufriedenheit zustande gebracht. Eine Skizze dagegen, im Sinne der über E. T. A. Hoffmann, wäre sicher zu begrüßen gewesen.

Schindler berichtet, daß Beethoven ihm ans Herz gelegt habe, daß die Partitur der Oper Leonore R. zur Verfügung gestellt werde, wenn er sie verlange (Thayer, Beeth. V. 199).

54. Seyfried, Beethovens Studien, Anh. S. 40.

55. Vgl. AmlZ XXV, vom 15. Juni.

56. Dahms, Schubert S. 252ff.

57. FFrdT III, 18.

58. AmlZ XXV, 681.

59. AmlZ XLIX, 630/646.

60. Anh. zur III. Aufl. von FFrdT.

61. AmlZ IX, 77.

62. Breitkopf & Härtel I, 248.

63. Brief vom 8. Mai 1826.

64. Brief vom 21. Juli 1826.

65. Die Schrift ist anonym erschienen, umfaßt 53 Seiten oktav und ist in der Sommerschen Buchhandlung mit der Jahreszahl 1796 erschienen.

66. AmlZ XXXIII, 503.

67. AmlZ XXXIII, 477, 501.

68. Die Schrift umfaßt 243 Oktav-Seiten und ist anonym 1796 bei Justus Perthes in Gotha erschienen.

69. Herder soll die Arbeit teils gelobt, teils getadelt haben, wie Rochlitz im Aufsatz „Der Geschmack“ (AmlZ XXXIII, 477 Anm.) aussagt. Wo dies geschehen, ließ sich leider nicht feststellen. Weder im Register der Suphanischen Ausgabe von Herders sämtlichen Werken, noch in der Biographie von R. Haym findet sich der Name Rochlitz.

70. FFrdT II.

71. S. 61.

72. Die einzelnen Titel seien der Seltenheit des Buches wegen hier angeführt: Seine Überschrift lautet: „Bruchstücke aus den Briefen Eduards an Ferdinand, auf einer Reise durch einige Provinzen Deutschlands im Jahre 1795 geschrieben.“ I. „Enthusiasmus und Schwärmerey.“ II. „Geschmack“, das einzige Stück, das uns interessieren würde, wenn wir es nicht mit einem Hinweis auf den Aufsatz „Der Geschmack“ (AmlZ XXXIII, 477/501) übergehen könnten. III. „Unerwartete Freunde der kantischen Philosophie.“ Spricht über die Verbreitung

der kantischen Philosophie. IV. „Die mediceische Venus.“ Rochlitz breitet sich über die damals aktuelle Frage, ob die Venus aus dem Bade, aus dem Meere steige oder vor Paris stehe, aus; er entscheidet sich für die letztgenannte Annahme. V. „Portraitmahler Graf.“ Zwei sehr bescheidene Anekdoten über ihn werden erzählt. VI. „Natürliches moralisches Gefühl.“ VII. „Mahlerey in der Schauspielkunst.“ VIII. „Modewitzeley.“ Über die eventuelle Bedeutung (nur äußerer Natur) dieser Arbeit für die Biographie Rochlitz' haben wir uns bereits ausgelassen.

73. IV. Auflage 1917. 1919.

74. Musiklexikon 1922, S. 1078.

75. Breitkopf & Härtel I. 150.

76. Das.

77. Der Bär 1927, S. 3.

78. Breitkopf & Härtel I, 150.

79. AmlZ XXXVIII, 637.

80. AmlZ XX, No. 52.

81. Biographie Universelle VII, 281.

82. Quellenlexikon VIII, Art. Rochlitz.

83. In Nummer 12 des VI. Jahrg. lesen wir diesbezüglich eine Notiz von Rochlitz selbst, doch bezieht sich dies, wie auch Dörffel meint, nur auf Rochlitz' geschäftlichen, nicht redaktionellen Anteil.

84. AmlZ XXXIV, 389.

85. Vgl. FFrdT II, 18ff.

86. E. T. A. Hoffmanns Werke 13. Teil S. 7.

87. Das. S. 8.

88. Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze II, 297.

89. Riemann Lexikon 1922, S. 1423.

90. Quellenlexikon VI, 261.

91. Lexikon S. 386.

92. AmlZ XIII, 846.

93. Von hieraus berichtete S. Neukomm, der mit dem Herzog von Luxemburg 1816 dorthin gereist war.

94. Brief an Goethe vom 9. Mai 1804.

95. Goethe soll dieser Bitte nachgekommen sein, doch habe ich nicht feststellen können, wo dies geschehen ist.

96. Brief an Spohr vom 22. August 1817.

97. Brief an Goethe vom 8. April 1820.

98. Breitkopf & Härtel. II, 31—37.

99. Das. I, 50.

100. AmlZ XXVI, No. 32.

101. AmlZ XXXXIV, 191.

102. AmlZ XXXXIV, 1017.

103. Biographie Universelle VII, 282.

104. Quellen Lex. VIII, 265.

105. Lex. 1922, S. 1078.

106. Zitiert nach Hase, Breitkopf & Härtel II, 37.

107. Für das Folgende wurde das Exemplar der Basler Universitäts Bibliothek benutzt. Bde. 1—3 sind 1830, der Bd. IV ist 1832 datiert. Außerdem die von Alfr. Dörffel besorgte III. Auflage 1868, die mir von der Stiftsbibliothek Einsiedeln zur Verfügung gestellt wurde.

Ein Vorwort, das sich im I. Bd. befindet und betitelt ist „An .....“, erklärt die geschehenen Änderungen der Neuausgabe; sie seien zahlreich im einzelnen, gering im großen, ein einziger kleiner Aufsatz sei herausgenommen worden.

Auf die zahlreichen übrigen Vorworte brauchen wir nicht weiter einzugehen, es sei hier einzig noch die Widmung des Bd. IV angegeben: „Ihro kaiserlichen und königlichen Hoheit, Maria Paulowna, regierenden Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach, geborenen Großfürstin von Rußland, der gefeierten Kennerin, huldvollen Beschützerin, beharrlichtreuen Freundin der Tonkunst und ihrer edelsten Werke, ehrerbietigst gewidmet vom Verfasser.“

108. Erweiterung von „Erinnerung an E. M.“, AmlZ IV, 465.

109. Lexikon 1922 S. 781.

110. Aus AmlZ XXIV, 661.

111. Der erste Teil von „Zur Erinnerung an J. G. N.“ ist ein wörtlicher Abdruck aus der AmlZ XXXI, 221, 237.

112. Aus AmlZ XXXIX, 245, wörtlicher Abdruck, die Einleitung abgerechnet.

113. Aus AmlZ XXVIII, 581.

114. Umarbeitung von „K. G. B.“ AmlZ XIV, 101.

115. Aus AmlZ XXIX, 561.

116. Ziemlich wörtlich wie „Erinnerungen an F. H.“, AmlZ III, S. 805.

117. S. 277.

118. Beide in „Für ruhige Stunden“, der zweite auch in AmlZ XXX, 3.

119. Aus AmlZ XV, 309, 325 fast wörtlich abgedruckt.

120. Aus AmlZ I, 497, äußerlich etwas umgearbeitet.

121. Der Aufsatz „Gedanken über die Oper“ (AmlZ I, 1, 33) ist nur in den Grundzügen verwandt.

122. AmlZ I, 1, 33.

123. Umarbeitung und Ergänzung des gleichlautenden Artikels in AmlZ VIII, 3, 49, 193, 241.

124. Ohne Einleitung in AmlZ V, 509, neugedruckt in „Wege zu Bach“, herausgegeben von J. M. Müller-Blattau.

125. AmlZ XXII, 297, wörtlich.

126. AmlZ XXIV, 485, wörtlich.

127. Neugedruckt in „Wege zu Bach“, herausgegeben von J. M. Müller-Blattau.

128. Umgearbeitet nach AmlZ II, 401.

129. Wörtlich aus AmlZ XII, 3, 17.

130. Aus AmlZ XXXIII, 265 usw.

131. Fast wörtlicher Abdruck von „Über blinde Musiker“, AmlZ X, 209.

132. Erweiterung von „Mein erster Ausflug“, AmlZ XV, 489.

133. Wörtlich aus AmlZ XVII, 445.

134. Der gleichlautende Aufsatz in AmlZ XVII, 328 hat fast nichts als ein paar Grundsätze mit diesem gemein.

135. Skizze dazu „Jacob Scheller“, AmlZ III, 705.

136. Fast wörtlich aus AmlZ XVI, 237.

137. Darunter auch die Stiftsbibliothek Einsiedeln, in der es aber, wie mir auf persönliche Anfrage hin mitgeteilt wurde, sich seit längerer Zeit nicht mehr befindet.

138. Für das folgende wurde das Exemplar der Staatsbibliothek Berlin (D. M. S. 26 568) benutzt.

139. Beschreibung der Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke:

Heft I, 1: auf der Rückseite des Titelblattes der Index; dann der Vorbericht S. 1—3; „Zur Einleitung des ersten und zweiten Heftes des ersten Bandes“ S. 4—8; die historische Einleitung zur ersten Periode und zur zweiten Periode S. 9—20 — nur deutsch; Musik S. 1—37.

Heft I, 2: S. 2—25 historische Einleitung in die zweite Periode, wörtlich wie in I, 1 jedoch auf den Blättern links deutsch, auf den Blättern rechts in genauer Übersetzung ins Französische; hierauf der Index; Musik S. 1—83.

Heft II, 1: Einleitung zur dritten Periode S. 1—31, deutsch und französisch; Index; Musik S. 2—61.

Heft II, 2: Index fehlt; Musik S. 62—132.

Heft III, 1: Einleitung in die vierte Periode, deutsch und französisch S. 2—36 (S. 37, das Ende des französischen Textes fehlt); Musik S. 62—132.

Heft III, 2: Index fehlt; Musik S. 59—147.

Heft III, 3: Index; Musik S. 148—247.

140. Nach Möglichkeit ist es nachgeprüft und verglichen worden. Ich gebe hier auszugsweise, besonders aus der älteren Zeit, einige Resultate der Nachprüfung:

Dufay: aus der Missa „Se le face ay pale“, verglichen mit DTO VII, 2: Takt 13/14 kleine Abweichungen im Sopran, die aber auf verschiedene Leseart zurückzuführen sein kann; der Schluß ist bei R. um einen Takt verlängert.

G. Gabrieli: Hymus „In ecclesiis benedicte Domino", verglichen mit C. v. Winterfeld „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" 1834 (III. Bd.): genaue Übereinstimmung, nur daß das Orchester durch das Klavier ersetzt ist; doch handelt es sich nicht um einen eigentlichen Klavierauszug, da er „wörtlich" unspielbar ist. Freilich ist R. hier der spätere; doch wird er einen Vergleich gezogen haben und ist dabei zum selben Resultat gekommen.

Luther-Walther „Mit Fried und Freud ich fahr dahin", verglichen mit Eitner Publikation Bd. VII, S. 56: übereinstimmend, nur daß der cantus firmus (auch nicht wörtlich) bei R. im Sopran, bei Kade im Tenor liegt. Ebenso stimmt er in den Grundzügen mit Eitner XI, S. 20 überein, ist aber bei R. einfacher und harmonischer.

Gallus „Adoramus" vgl. mit DTO XII, 1, S. 171/72: wie oben, nur etwas mehr (rhythmische) Abweichungen ohne große Bedeutung, besonders im Tenor, der nicht immer ganz wörtlich ist.

Praetorius „O vos omnes" vgl. DTO 23, S. 77 genaue Übereinstimmung, bei R. die Quinta vox als Tenor II bezeichnet.

Aus dem zweiten Band: Hasler „Pater noster" vgl. mit DDT Bd. 2, S. 105. Noten übereinstimmend, dagegen andere Stimmenverteilung, die offenbar dadurch zustande kam, daß R. die Doppelchörigkeit nicht klar erkannt hat. Vereinzelte Abweichungen.

141. Caecilia XIX, 65 zitiert nach Dörffel S. 336ff.

142. AmlZ XL, 827.

143. Neue Zeitschrift für Musik VI, No. 35,36.

144. Neue Zeitschrift für Musik VIII, No. 50.

145. Gottfried Weber, s. die oben zitierte Rezension.

146. Neue Zeitschrift für Musik Bd. XIII.

147. Das Folgende mag noch ein Licht werfen auf den gestrengen Herrn Richter. Bei der Besprechung von Beckers Darstellung der musikalischen Literatur schreibt Redaktor Fink in AmlZ XXXVIII, 637: „Unsre allgem. musik. Zeit., die der Verf. sehr freundlich erwähnt, steht S. 511 des Handbuches (nicht 515, wie es im Register steht). Darüber bemerken wir berichtigend: Nachdem Hr. Hofr. Frdr. Rochlitz die Redaction derselben niederlegte, wechselten die Redactionen nicht schneller, sondern Hr. Hofr. R. blieb stiller Berather, ohne daß ein neuer eigentlicher Redacteur gewählt wurde. Ich selbst trat die Redaction nicht 1829, sondern 1827 .... an." Also auch Becker, der so streng die Fehler anderer an den Pranger zu stellen verstand, sind hie und da Irrtümer unterlaufen.

148. Anh. der III. Aufl. von FFrdT I.

149. AmlZ I, 626.

150. Die Grundlinien und die Sammlung verhalten sich so zueinander, daß diese eine verbesserte und umgearbeitete Fassung von jener ist. Es wurde deshalb hauptsächlich die Einleitung zur Sammlung berücksichtigt; die Grundlinien meist nur da, wo jene nichts enthielt, in erster Linie also in der neueren Zeit.

151. Brief vom 30. März 1802.

152. In FFrdT III.

153. Einige Jahre früher schon hatte er ungefähr dieselben Gedanken ausgedrückt. Die Musik sei eine Kunst, „in der in neuerer Zeit von Grund aus alles anders; die im Mittelalter — man kann sagen, ganz von vorn wieder angefangen, nach ganz anderen Ansichten wieder angefangen und in ganz anderer Richtung dann ausgebildet worden." (AmlZ XXIII, 445ff.)

154. Rochlitz beschäftigte sich ausschließlich mit der griechischen Musik, über die der übrigen Antike schweigt er völlig.

155. Sammlung, Einleitung zum 1. u. 2. Heft.

156. AmlZ IV, 88.

157. Sammlung, Einleitung zum 1. u. 2. Heft.

158. Das.

159. Den Irrtum, die Geburt unserer neueren Musik genau ins 14. Jahrh. zu verlegen, wollen wir Rochlitz nicht allzu schwer ankreiden: er dachte eben, was seine Zeit dachte.

160. H. V. Emanuele d'Astorga, Leipzig 1911.

161. Vgl. diese amüsante „Verbrechergallerie", das. I, 163ff.

162. Das. S. 155.

163. Vgl. das. S. 164.

164. C. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker S. 378.
165. Spitta, Bach II, S. 55 Anm.
166. FFrdT IV, 154.
167. Chrysander, Händel I, 12.
168. Thayer, Beethoven IV, 282ff.
169. Abert, Mozart II, 627.
170. Alles folgende, bei dem nichts anderes angemerkt, ist der historischen Einleitung zur Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke entnommen.
171. FFrdT IV, 62.
172. FFrdT I, 307.
172. AmlZ V, 1 usw.
174. AmlZ V, 2.
175. FFrdT I, 209.
176. AmlZ XV, 425.
177. AmlZ IV, 87 usw.
178. AmlZ XV, 68.
179. AmlZ. XXI, 133.
180. AmlZ XXIV, 485 u. FFrdT III.
181. AmlZ XXXIII, 265 usw. u. FFrdT IV.
182. FFrdT II.
183. „Wege zu Bach. Drei Abhandlungen von Friedrich Rochlitz, eingeleitet und herausgegeben von Joseph M. Müller-Blattau“ (Bährenreiter-Verlag, Augsburg).
184. FFrdT II, 211.
185. FFrdT II, 227.
186. FFrdT II, 121.
187. FFrdT II, 126 Anm.
188. Vgl. auch, was Albert Schweitzer in seinem Bachbuch hierüber sagt. Einmal nennt er Rochlitz den ersten Bachästhetiker (S. 219), ein andermal den ersten Bachpropheten (S. 313). Vgl. ferner H. Kretschmars Bericht über die Bachgesellschaft S. XX, XXIII.
189. FFrdT II, 225.
190. FFrdT II, 178—182.
191. AmlZ XI, 389.
192. FFrdT IV, 232.
193. Das. S. 236.
194. Das. S. 237.
195. Das. S. 388.
196. AmlZ I, 17 usw.
197. FFrdT IV, 232.
198. AmlZ II, 641.
199. Das. 644.
200. Das. 646.
201. AmlZ III, 25, 51.
202. FFrdT IV, 237.
203. AmlZ IV, 233.
204. Nach Dörffel, Anh. z. III. Aufl. v. FFrdT, dem wir auch für das folgende manches verdanken.
205. AmlZ VI, 542f.
206. AmlZ VII, 215f.
207. AmlZ IX, 497f.
208. AmlZ XI, 434ff.
209. AmlZ XIII, 62.
210. AmlZ XIX, 163.
211. AmlZ XX, 259.
212. AmlZ XI, 47.
213. AmlZ XII, 932.

214. AmlZ XVIII, 283.
215. FFrdT IV, 241.
216. AmlZ XXX, 485, 501.
217. Das. 494.
218. Das. 505.
219. Vollständig abgedruckt in „Der Bär", 1927, S. 174f.
220. FFrdT IV, 234.
221. Das. 233.
222. Kretzschmar, Gesammelte Aufsätze über Musik II, 42.
223. FFrdT I.
224. Das. S. 38f., bzw. S. 37.
225. Rezension der Schiller-Gedichte AmlZ XIII, 24, der Goethe-Gedichte das. 371.
226. Brief an Goethe v. 16. April 1822.
227. AmlZ XXXIV, 389.
228. AmlZ II, 630.
229. FFrdT III, schon vorher in AmlZ XXXI, 221, 237.
230. AmlZ XIV, 107.
231. AmlZ XI, 331.
232. AmlZ IX, 290.
233. AmlZ VIII, 462.
234. AmlZ XI, 457.
235. AmlZ X, 247.
236. Vgl. die beiden Rezensionen AmlZ XXVIII, 305 u. XXIX, 49.
237. AmlZ XI, 47.
238. FFrdT I, 115.
239. FFrdT III, 226.
240. AmlZ XVIII, 354.
241. FFrdT III, 117.
242. AmlZ XII, 1040.
243. AmlZ IV, 520.
244. FFrdT IV, 343.
245. AmlZ XXVII, 408.
246. AmlZ VIII, 435.
247. AmlZ XXV, 777.
248. Brief an Goethe v. 16. Oktbr. 1829.
249. AmlZ XII, 932.
250. AmlZ XII, 62.
251. Brief an Spohr v. 18. Juli 1825.
252. Brief an Spohr v. 5. Dezbr. 1825.
253. AmlZ XV, 31.
254. AmlZ XIV, 79.
255. AmlZ XIX, 245, 265 u. FFrdT III.
256. Hase, Breitkopf & Härtel, Gedenkschr. u. Arbeitsb. II, 233.
257. Beweise hierfür sind neben dem rein Stilistischen:
    1. Bericht AmlZ XX, 261 ist mit dem vollen Namen Rochlitz gezeichnet.
    2. Bericht AmlZ VI, 45 ist mit d. Red., desgl. zahlreiche andere.
    3. im Bericht AmlZ VIII, 441 ist vom Passions-Oratorium „Das Ende des Gerechten" gedichtet von Rochlitz, in Musik gesetzt von Schicht, die Rede. Dabei heißt es: „Vom Text kann hier nichts gesagt werden; es ist dem Verfasser unmöglich, von sich selbst zu schreiben."
    4. Freilich heißt es AmlZ IV, 515: Das Blumenmädchen, von Friedr. Rochlitz, mit Musik von Bierey ... der Verf. wünscht, daß, seines Antheils an dieser Zeitung wegen, nichts zur Empfehlung seines Stückes hier gesagt werde ..." Doch dürfte dies wohl kaum ein Gegenbeweis des oben gesagten sein, da der damals noch junge R. wohl gern sein Inkognito bewahrt haben mochte.

258. Z. B.: „Mehr über diese ihre Darstellungen zu sagen, sind wir außer Stande, da wir meist verhindert waren, ihnen selbst beyzuwohnen“ (AmlZ XVI, 758). Oder: „Aus Ursachen, welche hiesigen Lesern bekannt sind, und an denen theilzunehmen, auswärtigen vom Ref. nicht zugemutet werden kann, vermag er, auf fremdes Urtheil sich nie verlassend, über alle hiesigen musikal. Productionen des Vierteljahrs von Michaeli bis Neujahr nichts, als ein Inhaltsverzeichnis, mitzutheilen. Etwas gehet für das Urtheil selbst daraus hervor.“ (AmlZ XX, 37.) Auch wird, wenn R. z. B. über das Theater nicht selbst schreibt, vorher die Bemerkung: „(Von einem andern Theilnehmer)“ beigefügt. (AmlZ XIV, 255 u. a.)

259. AmlZ XVII, 12 u. a.

260. AmlZ II, 255.

261. AmlZ II, 61.

262. AmlZ VII, 545 u. AmlZ V, 323.

263. AmlZ IX, 414f.

264. AmlZ XIX, 615.

265. AmlZ VI, 201.

266. AmlZ VIII, 523.

267. AmlZ VII, 253.

268. AmlZ X, 41.

269. Nur mehr der Vollständigkeit halber, sei noch erwähnt, daß R. — den großen Berichten beigefügt oder in kleinen Separatberichten — Mitteilungen mehr allgemeiner Natur beigab, wie etwa, daß der um die Musik hochverdiente „geh. Gerichtsrath und erste Bürgermeister von Leipzig, der verehrte Müller“, gestorben sei (AmlZ III, 404) oder „daß der verdienstvolle Veteran der deutschen Tonkunst, unser Vater Hiller .... von seinem hisherigen Amte, als Cantor an der Thomasschule“ zurückgetreten sei (AmlZ. III, 803) oder daß Aug. Eberh. Müller, bisher Thomaskantor zu Leipzig, „den Ruf zum Capellmeister Sr. Durchl., des Herzogs von Weimar“ angenommen habe (AmlZ. XII, 203). Natürlich wurden jedem das gebührende Lob und die nötigen Glückwünsche zuteil. Oder es wird mitgeteilt, daß die Restauration der Orgel der Thomaskirche zu größter Zufriedenheit ausgefallen sei (AmlZ. XVII, 655).

270. AmlZ V, 323.

271. AmlZ VII, 545.

272. AmlZ III, 70.

273. AmlZ VI, 115.

274. AmlZ XVIII, 138.

275. AmlZ XIII, 742.

276. AmlZ XVIII, 715f.

277. AmlZ XIII, 65.

278. Schünemann, Geschichte des Dirigierens S. 176.

279. AmlZ II, 18.

280. AmlZ XIII, 265.

281. AmlZ XVIII, 126.

282. AmlZ XVI, 842.

283. AmlZ II, 20ff.

284. Die Besetzung des Orchesters war in der Saison 1812/13 folgende: 7 erste Violinen, 7 zweite, 4 Violen, 3 Celli, 3 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Pauken, 3 Posaunen. Die Streicher wurden bei besonderer Gelegenheit verstärkt. Außer den beiden Musikdirektoren und den Instrumentalisten kamen aber noch 10 Sänger dazu: je 3 Soprane, Tenöre und Bässe und 1 Alt.

285. AmlZ VI, 543.

286. AmlZ IX, 472f.

287. AmlZ XIV, 726 u. a.

288. AmlZ XVIII, 284.

289. Er äußert sich hierüber besonders ausführlich in der AmlZ IX, 414ff.

290. AmlZ IV, 249.

291. AmlZ II, 636.

292. AmlZ V, 174.

293. AmlZ VIII, 229.
294. AmlZ IX, 495.
295. AmlZ XIV, 253f.
296. AmlZ IX, 476.
297. AmlZ XIX, 364.
298. AmlZ X, 235.
299. AmlZ XIV, 719f.
300. AmlZ V, 19f.
301. AmlZ II, 458f.
302. AmlZ VI, 267.
303. AlmZ VI, 45.
304. Das. S. 46.
305. AmlZ X, 735f.
306. AmlZ XVII, 95.
307. AmlZ VIII, 224.
308. AmlZ VI, 209/10 Anm. 2.
309. AmlZ XVII, 239.
310. AmlZ IV, 253f.
311. AmlZ VIII, 471.
312. AmlZ X, 457f.
313. AmlZ IV, 236.
314. Das.
315. AmlZ XIII, 270.
316. AmlZ XIX, 162.
317. AmlZ X, 481f.
318. AmlZ XVIII, 279.
319. AmlZ XV, 30.
320. AmlZ II, 631.
321. AmlZ XLIV, 1937.
322. AmlZ II, 163.
323. „Blicke in das Gebiet der Künste", S. 131.
324. AmlZ XXXIII, 502f.
325. Vgl. hier den Aufsatz von Arnold Schering „Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung", Z.I.M.G. 1906/07.
326. AmlZ XXXIII, 480.
327. AmlZ II, 182.
328. AmlZ XXXIII, 481.
329. § 33 heißt es: „noch weniger (kann) ein Beweis a priori nach bestimmten Regeln das Urteil über Schönheit bestimmen. Wenn mir jemand sein Gedicht vorliest oder mich in ein Schauspiel führt, welches am Ende meinem Geschmacke nicht behagen will, so mag er den Batteux oder den Lessing oder noch ältere und berühmtere Kritiker des Geschmacks, und alle von ihnen aufgestellten Regeln zum Beweise anführen, daß sein Gedicht schön sei (gefällt es mir doch nicht) so stopfe ich mir die Ohren zu, mag nach keinen Gründen und Vernünfteln hören und werde eher annehmen, daß jene Regeln der Kritiker falsch seien oder daß wenigstens hier nicht der Fall ihrer Anwendung sei, als daß ich mein Urteil durch Beweisgründe a priori sollte bestimmen lassen ....
330. AmlZ XXXIII, 481.
331. Vgl. auch den Satz: „hier nur das Wenige über die Wirkung auf das gemischte Publikum — denn über die Wirkung auf das gebildete, kann gar nicht erst zu fragen seyn." — AmlZ V, 816.
332. AmlZ II, 624.
333. AmlZ XVII, 13.
334. AmlZ XI, 561.
335. AmlZ IV, 240.
336. AmlZ XIX, 363.

337. AmlZ XIV, 719.
338. AmlZ X, 232.
339. AmlZ I, 434f.
340. „Blicke in das Gebiet der Künste", S. 57.
341. AmlZ II, 1.
342. FFrdT III, 411f.
343. AmlZ V, 5.
344. FFrdT II, 147.
345. FFrdT I, 190.
346. FFrdT I.
347. AmlZ II, 634.
348. „Blicke in das Gebiet der Künste", S. 225.
349. Das. S. 58.
350. AmlZ V, 5f.
351. AmlZ XXVI, 1.
352. FFrdT II.
353. Nicht anmutig sind: C-dur (prächtig), Es-dur (scharf), c-moll (pathetisch).
354. „Blicke in das Gebiet der Künste."
355. Wir haben vorhin in einer Tabelle nach R. die Komponisten nach den Begriffen erhaben, groß usw. klassiert, und schließen hier ebenfalls in einer kleinen Tabelle seine Einteilung das Formale betreffend, an. (Nach dem Aufsatz „Musikalische Fragmente" in „Blicke".) Sehr hübsch die Stufenleiter, die er bringt, zu unterst. Divertimento, kleines Lied, Cavatine, Ariette, kleines Rondo; dann Sonate, Trio, Quartett, Quintett (auch vokal), Charakterarie: hier ist C. Ph. E. Bach der größte, neben ihm Mozart, Clementi, A. E. Müller. Speziell im Streichquartett: Haydn und Mozart. Dann

Concert: Mozart.
Bravourarie: Haydn weniger als Mozart und Salieri; Cimarosa, Paesiello.
Sinfonie: Haydn, Mozart.
Chor: Händel, Hasse, Graun, auch Reichardt.
Ouverture (die eine Sonderstellung einnimmt): Hasse, Naumann, Mozart, Salieri.

(Es ist zu bedenken, daß dieser Aufsatz im Jahre 1796 geschrieben wurde.) — Die Tabelle steht deshalb in einer Anmerkung, weil sie aus sehr früher Zeit stammt und nicht durchgehende Bedeutung hat.

356. „Blicke in das Gebiet der Künste": Über vorsätzliche Beschädigung öffentlicher Kunstwerke.
357. AmlZ I, 433.
358. FFrdT II.
359. FFrdT IV, 389.
360. AmlZ XI, 434ff.
361. AmlZ XX, 247.
362. AmlZ IV, 503.
363. AmlZ III. 478.
364. Spohr, Selbstbiographie Bd. II, S. 170.
365. AmlZ XLIX, 630, 646.
366. AmlZ VIII, 226.
367. Brief an Spohr vom 23. Juli 1828.
368. FFrdT IV.
369. FFrdT IV, 396.
370. AmlZ XVI, 125.

Quellenverzeichnis.

Allgemeine musikalische Zeitung. 50 Bde. 1798—1848.

Friedr. Rochlitz — Für Freunde der Tonkunst. 4 Bde. 1830—32, besonders auch die von A. Dörffel besorgte III. Aufl., mit deren Anhang.

Friedr. Rochlitz — Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke. 3 Bde. 1838—40.

Friedr. Rochlitz — Einige Ideen über die Anwendung des guten Geschmacks auf die religiösen Versammlungshäuser der Christen. 1796.

Friedr. Rochlitz — Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie. 1796.

Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz.
Herausgegeben von Woldemar Freiherr von Biedermann 1887.

Ernst Rychnovsky — Ludwig Spohr und Friedrich Rochlitz S. I. M. G. 1903—04.

Hugo Riemann — Musik-Lexikon X. Aufl. 1922.

Alle übrigen Schriften wurden nur im einzelnen benützt und deshalb an Ort und Stelle zitiert.

Namenregister.

In diesem Verzeichnis sind alle im Textteil und in den Anhängen, insbesondere auch die im Anhang III — Verzeichnis der von Rochlitz in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ erschienenen Aufsätze und Berichte — vorkommenden Namen aufgeführt; aus den Anmerkungen dagegen nur diejenigen, welche im Textteil nicht vorkommen. Nicht berücksichtigt sind einzig: das Inhaltsverzeichnis von „Für Freunde der Tonkunst“ (S. 37) und die Indizes der „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke“ (S. 124).

Abert, Hermann 63.
Albrechtsberger, Johann Georg 32.
Anerio, Felice 65.
Apel, Joh. Aug. 28.
Astorga, Emanuele d' 40, 60, 62, 66.

Bach, Friedemann 14, 93, 127.
— Joh. Christian 115.
— Joh. Seb. 2, 8, 11, 26, 32, 44, 45 f., 60, 63, 67, 68, 69, 93, 104, 105, 106, 114, 118, 119, 120, 123, 127.
— Phil. Em. 26, 30, 32, 42, 61, 69, 78, 105.
— Sebastian 129.
Baini, Giuseppe 57.
Barth, Philipp 115.
Baumgarten, 97.
Becker, Karl Ferdinand 51 ff., 62.
Beethoven, Ludwig van 6, 8, 15, 16, 17, 19, 25, 26, 29, 32, 34, 42, 48, 61, 63, 71 ff., 82, 88, 93, 99, 104, 105, 107, 108, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120.
Benevoli, Orazio 60, 65, 105.
Berger, Carl Gottlieb 41, 116.
Bernabei, Ercole 60, 65.
Berton, Henri Montan 90.
Biedermann, Woldemar Freiherr v. 1, 6, 13.
Bierey, Gottlieb Benedict 115.
Boccherini, Luigi 32, 115.
Böhner, Joh. Ludwig 117.
Boieldieu, Franç. Adrien 32, 105.
Bortolazzi (Mandolinenvirtuose) 92.
Böttiger d. Jüng. 129.
Breitkopf & Härtel 4, 16, 24, 25, 85.
Bührlen, F. L. 29, 129.

Caccini, Giulio 60, 65.
Caldara, Antonio 60, 66.
Cannabich, Christian 32.
Carissimi, Giacomo 60, 65.
Carolsfeld, Veit Schnorr v. 7.
Carus, Carl Gustav 7.
Cenni (Sängerin) 89.
Cherubini, Luigi 26, 32, 47, 80, 90, 93, 104, 105, 114, 115, 116, 121.
Chladni, Ernst 26, 28, 93.
Christmann, Joh. Friedrich 27.
Chrysander, Friedrich 63.
Ciampi, Vincenzio 61, 69.
Cimarosa, Domenico 93, 105.
Clementi, Muzio 119.
Collin, Matheus v. 119.

Dalberg, Friedrich 27.
Danzi, Franz 27, 41, 92, 120.
Ditters von Dittersdorf, Karl 27.
Doles, Joh. Friedr. 2, 3, 11.
Dommer, Arrey v. 51.
Dörffel, Alfred 1, 9, 10, 36, 37, 53.
Dotzauer, Friedrich 116.
Drieberg, Friedrich v. 29.
Dufay, Guillaume 58, 64.
Dulon, Friedrich Ludwig 84, 115.
Durante, Francesco 60, 61, 66, 105.
Dussek, Johann Ladislaus 81.

Ebell, Heinrich Karl 116.
Eberhard, Johann August 97.
Eberl, Anton 79, 115.
Eitner, Robert 26, 36, 49.
Ellinger, Georg 28, 29.
Ernst, Franz 115.
Eybler, Joseph 79, 120.

Fasch, Karl 26, 93, 105.
Fesca, Friedrich Ernst 41, 80, 119, 120.
Fétis, François Joseph 26, 36.

Fichte, Johann Gottlieb 16.
Field, John 32.
Fink, Gottfried Wilhelm 24, 26, 29, 35.
Fischer, Rektor 3, 11, 102.
— (Sänger) 90.
Fleischmann, Fr. 27.
Forkel, Johann Nikolaus 26, 61, 67, 114, 122.
Fränzel, F. (Violinist) 86.
Frö(h)lich, Joseph 29.
Fux, Johann Joseph 60, 66.

Gabrieli, Giovanni 59, 65.
Gallus, Jacobus 59, 65.
Gassmann, Florian Leopold 61, 69.
Gebauer, Franz Xaver 18.
Gerber, Ernst Ludwig 3, 4, 27, 30, 40, 43, 119.
Gestewitz, Friedrich Christoph 115.
Gewandhaus, Leipziger 8, 82, 88, 95, 111.
Gluck, Christoph Willibald v. 17, 26, 32, 44, 47, 69, 93, 104, 116, 117, 119, 127.
Goethe, Wolfgang v. 1, 5, 6, 12 f., 16, 25, 34, 35, 54 f., 121.
Görner, Johann Gottlieb 2.
Goudimel, Claude 58.
Graun, Carl Heinrich 32, 42, 61, 69, 78, 127.
Grétry, André Ernest Modeste 105.
Griesbacher (Pianist) 90.
Griesinger, Georg August 27.
Grimm, Heinrich 60, 66.
Guglielmi, Pietro 115.

Hammerschmidt, Andreas 95.
Händel, Georg Friedrich 3, 8, 26, 32, 42, 43, 46, 60, 63, 66, 68, 91, 98, 99, 104, 105, 114, 116, 118, 119, 120, 127.
— Vater 65.
Hansen, Henriette 5.
Harder, August 117.
Härtel, Gottfried 16, 17, 19, 20, 24, 25, 35, 42.
Hase, Oskar v. 19, 24, 25, 35, 82.
Häser, August Ferdinand 115.
— Charlotte Henriette 86.
Hasler, Hans Leo 60, 66.
Hasse, Johann Adolf 26, 61, 69, 78, 127.
— Faustina 41, 62, 114.
Haydn, Joseph 3, 8, 26, 60, 61, 69 f., 78, 91, 93, 98, 104, 105, 107, 108, 114 f., 117, 123, 127.
— Michael 32, 61, 69, 115.
Haym, Rudolf 130.
Heimroth, A. v. 30.
Herder, Johann Gottfried 13, 21, 107, 129, 130.
Hieronymus von Prag 59.
Hiller, Johann Adam 14, 25, 26, 40, 78, 115.
Himmel, Friedrich Heinrich 79, 115.
Hitzig, Wilhelm 25, 128.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 13, 28 f., 30, 40, 119.
Homilius, Gottfried August 61, 69.
Horstig, C. L. 27.
Hummel, Johann Nepomuk 80, 105, 115, 118.
Huss, Johannes 59.

Jacobi, Friedrich Heinrich 13.
Jarnowick, Giovanni Mane 115.
Jean Paul (Richter) 96, 129.
Jomelli, Nicolo 61, 69.
Jones, Griffith 119.
Josquin (Josse Dés Près) 52, 58, 64.

Kandler, Franz Sales 52, 57.
Kant, Immanuel 97, 99.
Kiesewetter, Raphael Georg 51, 57.
Kirnberger, Johann Philipp 26.
Klopstock, Friedrich Gottlieb 55, 120.
Knecht, Justin Heinrich 27, 118.
Koch, Heinrich Christoph 29.
Kotzebue, August Wilhelm 92.
Kretschmar, Hermann 78, 97, 134.
Kreutzer, Conradin 118.
Kübler, Franziska 7.
Kunzen, Friedr. Jul. Aemilius 114.

Lasso, Orlando di 58, 64, 123.
Latrobe, Christian Ignazius 118.
Leipziger Euterpe 82.
Leisring, Volkmar 60, 66.
Leo, Leonardo 61, 69, 105.
Lessing, Gotthold Ephraim 99.
Lindner, M. F. W. 29.
Lotti, Antonio 60, 66.
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen 19, 115.
Luther, Martin 59.

Maass (Johann Gebhard Ehrenreich?) 29.
Mager, Therese 85.
Mälzel, Johann Nepomuk 118.
Mara, Elisabeth 19, 40, 62, 86, 114.
Marcello, Benedetto 60, 66.
Markwort, Johann Christian 29.
Marschner, Heinrich 32.
Matthäi (Violinist) 115.
Mayr, Simon 79.
Méhul, Etienne Nicolas 32, 80, 105, 118.
Mendelssohn, Felix v. 10, 19, 35, 97.
Mennicke, Carl 62.
Mensel, Johann Georg 129.
Michaelis, Christian Friedrich 28, 121.
Miltitz, Stephan v. 29.
Monn, Georg Matthias 32.

Monteverdi, Claudio 65.
Moos, Paul 14, 129.
Morales, Christobal 58.
Moscheles, Ignaz 80, 87, 118.
Mosel, Ignaz Franz 119.
Motte-Fouqué, Friedrich de la 13, 129.
Mozart, Wolfgang Amadeus 3, 8, 11, 26, 42, 44, 48, 61, 63, 67, 70 f., 80, 91, 93, 98, 104, 105, 107, 108, 113 f., 116, 117, 119, 127.
Müller, August Eberhard 118.
— (Bürgermeister) 9, 21.
— -Blattau, Joseph M. 134.
— Carl 30.
— Hans v. 29, 129.
— Iwan 116.

Nägeli, Hans Georg 28.
Nanini, Giovanni Maria 65.
Naumann, Johann Gottlieb 18, 41, 42, 78, 105, 107, 114, 116, 118, 120.
Neefe, Christian Gottlob 32.
Nef, Karl 51.
Neukomm, Sigismund 18, 32, 41, 55, 80, 116, 118, 120.
Niemeyer, Karl 121.

Oehler (Landkammerrat) 4.
Oeser, Adam Friedrich 117.
Okeghem, Jean de 64.

Paër, Ferdinando 79, 116.
Paësiello, Giovanni 105.
Paganini, Nicolò 80 f.
Palestrina, Giovanni Pierluigi 26, 52, 57, 61, 64, 65, 104, 123.
Pasterwitz, Georg 61, 69.
Pergolesi, Giovanni Battista 61, 69.
Peri, Jacopo 65.
Pixis, Friedrich Wilhelm 92.
— Johann Peter 92.
Plantade, Charles Henri 105.
Platner, Ernst v. 13, 97.
Pleyel, Ignaz Joseph 105.
Polledro, Giovanni Battista 116.
Praetorius, Hieronymus 59, 65.
Präger, Heinrich 87, 93, 117.

Quandt, C. F. 28.

Rafael Santi 98, 113.
Rameau, Jean Philipp 26.
Reichardt, Johann Friedrich 14, 26, 28, 32, 45, 69, 78, 92, 104.
Reinicke, Leopold Karl 115.
Reiter, Ernst 130.
Riemann, Hugo 24, 26, 36, 40, 51.
Righini, Vincenzo 79, 115, 116.
Rode, Pierre 116.
Roesel (Komponist) 105.
Rolle, Johann Heinrich 40, 61, 69.
Romberg, Andreas 19, 40, 79, 116, 117, 119.
— Bernhard 19, 79, 86, 115, 116, 117, 119.
Ron, Martin de 118.
Rosenmüller, Johann 32.
Rossini, Gioacchino 105, 119.
Rychnovsky, Ernst 1, 15, 25.

Salieri, Antonio 6, 17, 32, 42, 80, 93, 105, 120.
Salomon, Johann Peter 41, 118.
Salvini (Sängerin) 90.
Scarlatti, Alessandro 60, 65, 105, 123.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph v. 96, 97.
Schering, Arnold 51, 137.
Schicht, Johann Gottfried 14, 78 f., 88, 114, 115, 118.
Schiller, Friedrich v. 13, 97, 129.
Schlegel, August Wilhelm 96.
— Friedrich 96.
Schneider, Friedrich 18, 32, 80, 108, 115, 116, 118, 119, 121.
Schott's Söhne 49, 122.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 19.
Schubert, Franz 17 f.
Schulz, Christian 78, 92, 120.
Schulze, Johann Abraham Peter 26.
Schumann, Robert 19, 35.
Schünemann, Georg 87.
Schütz, Heinrich 60, 66.
Schweitzer, Albert 134.
Schwencke, Christian Friedrich Gottlieb 30.
Senfl, Ludwig 58, 65.
Seume, Johann Gottfried 129.
Seydelmann, Franz 115.
Seyfried, Ignaz Xaver v. 91.
Siegmayer (Erbauer mechanischer Instrumente) 92.
Siegmeyer, S. G. 119.
Sievers, G. L. P. 30.
Singakademie, Leipziger 89.
Spazier, Johann Gottlieb Karl 28, 115.
Spitta, Philipp 63.
Spohr, Ludwig 1, 6, 7, 8, 10, 14 f., 20, 29, 34, 42, 81 f., 108 f., 115, 116.
Spontini, Gasparo 47, 80.
Sterkel, Franz Xaver 118.
Stölzel, Gottfried Heinrich 60, 69, 119.
Stuntz, Joseph Hartmann 118.
Suphan, Bernhard 130.

Tag, Christian Gotthilf 41, 117.
Tallis, Thomas 58.
Telemann, Georg Philipp 60, 68.
Thayer, Alexander Wheelock 15 f., 63.
Thibaut, Anton Friedrich Justus 120.
Thomaner, Leipziger 2, 88, 94, 115.
Tieck, Ludwig 45.
Tomaschek, Johann Wenzel 81.
Triest (Prediger) 28.
Tromlitz, Johann Georg 115.

Uthe (Erbauer mechanischer Instrumente) 92.

Vallotti, Francesco Antonio 60, 61.
Villoteau, Guillaume André 119.
Viotti, Giovanni Battista 32.
Vittoria, Tomaso Ludovico da 65.
Vogler, Abt Georg Joseph 19, 26, 28, 32, 92, 104, 117, 119.
Voigt, Henriette 19, 86.
Volkmann, Hans 62.
Vulpius, Melchior 59, 65.

Wackenroder, Wilhelm 14.
Wagner, Richard 44, 82, 107.
Walliser, Christoph Tomas 59.
Walther, Johann 59, 65.
Wanhall, Johann 117.
Weber, Bernhard Anselm 87, 116, 118.
— Carl Maria v. 8, 14 f., 17, 29, 35, 41, 42, 82, 92, 99, 105, 116, 117, 118, 119, 120.
— Friedrich August 115.
— Gottfried 29, 30, 50.
Weigl, Joseph 79, 116.
Weimarer Hof 12, 19.
Wendt, Johann Gottlieb 29, 35.
Werner, Zacharias 18.
Wieck, Clara 19.
— Friedrich 16.
Wieland, Christoph Martin 13, 129.
Wilke, Christian Friedrich Gottlieb 29.
Winkel, Dietrich Nikolaus 118.
— Therese aus dem (Therese v.) 5.
Winkler, Gottfried 5, 6, 129.
Winter, Peter v. 26, 79, 93, 116, 118.
Witt, Friedrich 79.
Wolf, Ernst Wilhelm 61, 69.
Wölfl, Joseph 79, 116.

Zelenka, Johann Dismas 60, 68, 105.
Zelter, Friedrich 14, 27, 30, 31, 78, 121.

Vita.

Am 27. Dezember 1902 wurde ich, Hermann Hans Ehinger, in Basel als Sohn des Kaufmanns Otto Ehinger aus Basel und der Mina, geb. Stierlin, geboren. Ich besuchte die Schulen meiner Vaterstadt und erhielt im Frühjahr 1922 das Zeugnis der Reife des Basler Gymnasiums. Danach immatrikulierte ich mich an der Universität Basel und im Herbst des gleichen Jahres an derjenigen Berlins, die ich nach 3 Semestern, im Frühjahr 1924 verließ, um wieder nach Basel zurückzukehren, wo ich seither blieb.

Ich besuchte insbesondere die Vorlesungen der Herren Proff. Abert, Wolf, Sachs, Petersen, Spranger, Dessoir und F. J. Schmidt in Berlin, und der Herren Proff. Nef, Joël, Zinkernagel und der Herren Privatdozenten Dr. Merian und Dr. Handschin in Basel.

Zu ganz besonderem Dank fühle ich mich Herrn Prof. Dr. K. Nef verpflichtet, der nicht nur der hauptsächlichste Leiter meiner Studienzeit war, sondern auch die vorliegende Dissertation anregte und in jeder Hinsicht förderte.